мастацтва

КРАСАВІК **2014** WWW.KIMPRESS.BY/MASTACTVA E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY

#04





Анастасія Кулажанка.
Velvet Underground vs Róisín Murphy.
Каліграфія, камп'ютарная графіка. 2013.

змест

На першай старонцы вокладкі:
Юрый Якавенка. Залатая пальчатка. Акварэль. 2013.

«МАСТАЦТВА» № 4 (373). КРАСАВІК, 2014.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

Падпісана ў друк 21.04.2014. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,25. Тыраж 1640. Заказ 1067.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/0494179 ад 03.04.2009.

■ ПАДЗЕЯ

Залатое рэха

«Дзесяць стагоддзяў мастацтва Беларусі»

Выставу чакалі: надта ж велічна гучала яе назва, па-добраму амбіцыйнымі здаваліся планы арганізатараў — сабраць з беларускіх музеяў унікальныя экспанаты, якія дэманструюць крэатыўны патэнцыял нацыі, плён працы многіх пакаленняў.

Паводле мастацтвазнаўцы Надзеі Усавай, мэта праекта — «прадставіць з дапамогай артэфактаў ды лепшых твораў выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва краіны, пачынаючы з часоў Полацкага Княства і да нашых дзён, аб'ектыўны працэс развіцця культуры Беларусі ў поўным і непарыўным кантэксце еўрапейскай цывілізацыі».

Грандыёзны выставачны праект «Дзесяць стагоддзяў мастацтва Беларусі» арганізаваны Міністэрствам культуры, Нацыянальным мастацкім музеем і Белгазпрамбанкам сумесна з «Газпром трансгаз Беларусь».

У экспазіцыю, што заняла два паверхі Нацыянальнага мастацкага музея, былі сабраны творы як з яго ўласных фондаў, так і з музеяў па ўсёй Беларусі, прыватных збораў, карпаратыўных калекцый. Сапраўднымі перлінамі экспазіцыі сталі «Зялёны пейзаж», «Гадзіннік на палымнеючым небе» Марка Шагала і «Ева» Хаіма Суціна (самая дарагая ў Беларусі карціна была прадстаўлена ў шыкоўнай залатой раме).

Выстава паказала нам каштоўнасці беларускай культуры: Вішчынскі скарб XII—XIII стагоддзяў, кнігу Сімяона Полацкага «Жазло праўлення» (1667), адзіны арыгінальны асобнік у Беларусі Статута Вялікага Княства Літоўскага 1588-га года, Біблію Скарыны, таксама адзіны ў Беларусі экзэмпляр Кароны для Торы XVII стагоддзя, саламяныя царскія вароты XVIII стагоддзя — каштоўны ўзор сакральнага мастацтва. Копія рэканструяванага Крыжа Еўфрасінні Полацкай была прадстаўлена гледачу толькі на адзін дзень.

Выстава будзе працаваць да 10 ліпеня.

Алеся Белявец.







Сяргей Войчанка, Уладзімір Цэслер. Праект стагоддзя 12 з ХХ. Змешаная тэхніка. 1999.



Манстранц. Срэбра, ліццё, чаканка. XVIII стагоддзе.



Кафля з гербам Радзівілаў. Гліна, паліва. XVI стагоддзе.



Сімяон Полацкі. «Жазло праўлення».1667.

Рэаліі і твары 1914-га

«Беларусь у Першай сусветнай вайне»
Нацыянальны гістарычны музей

ЛЮБОЎ ГАЎРЫЛЮК

Парадоксы рознага кшталту распачалі фатаграфічную вясну, прычым там, дзе іх зусім не чакалі. Ідзеш на выставу — трапляеш у клуб, у навучальных праектах уражальная сталасць маладых, а майстар года аказваецца меланхолікам.

«Беларусь у Першай сусветнай вайне» магла стаць звычайнай архіўнай экспазіцыяй, дыхтоўнай па вызначэнні — яе паходжанне галоўным чынам з фондаў Нацыянальнага гістарычнага музея не дае падставы сумнявацца ў якасці фатаграфічнай калекцыі. Падчас падрыхтоўкі адкрыцці ішлі адно за адным, і выстава атрымалася не проста якаснай, а першакласнай. Адзначым адразу, што «Беларусь у вайне» і «вайна ў Беларусі», на тэрыторыі Беларусі — акцэнты прынцыпова розныя, але далікатныя, што не кідаюцца ў вочы. І ўся пабудова экспазіцыі таксама была зроблена з яснай логікай, але ў той жа час — з тонкім нюансаваннем і акуратнымі інтанацыямі.

Даследаванні фондаў не аднаго, а некалькіх музеяў дазволілі куратару выставы Аляксею Шынкарэнку знайсці матэрыял пра простых салдат і сялян, пра мястэчкі і хімічную зброю — гэта значыць, пра штодзённасць вайны, у адрозненне ад чаканага пафасу з палітыкамі, Стаўкай Галоўнакамандуючага і г.д. Бачу ў гэтым яшчэ адзін калі не парадокс, то спробу пераключыць гледача са свайго роду міфалогіі на рэальныя падзеі вайны. У пошуках героя гэтай штодзённасці куратар, а за ім і глядач прыходзяць да рэчаў простых і жудасных. Вайна нездарма была названа сусветнай, такі глабальны маштаб паўстаў упершыню: сотні тысяч людзей пакідалі свае хаты, руйнаваліся абшчыны і традыцыйны лад жыцця, перакройвалася карта Еўропы. Многае было ўпершыню: газавыя атакі, магутны рэвалюцыйны рух, баланс перамогі/паразы.

У адрозненне ад іншых выстаў музея, у гэтай экспазіцыі быў выразны падзел на раздзелы: «Мірны час» (1900—1914), «Ваенны час» (1915—1918, раздзел уключае часткі «Знакі вайны», «Бежанства», «Паміж жыццём і смерцю»), «Зямля Ober Ost» (1915—1918) і «Перамір'е» (1918). Падзел быў не толькі сэнсавым, але і дызайнерскім. Лічбавая апрацоўка, дакладна выбраныя фарматы, спалучэнне фатаграфій з паштоўкамі, падбор патрэбнага маштабу і магчымасць скарыстацца лупай — усё, уключаючы інтэрпрэтацыю народных арнаментаў, дапамагло зрабіць выставу асабліва ёмістай, з відавочным патэнцыялам. Нават паўтарэнне відарыса аднаго і таго ж пейзажу ў мірны і ваенны час, нягледзячы на банальнасць прыёму, выклікала пачуццё суперажывання. Пашпарты з фатаграфіямі ў поўны рост і надпісамі на беларускай і нямецкай мовах у лацінскай транскрыпцыі — унікальныя дакументы і выявы; такіх захавалася ўсяго 13 у Лідскім музеі.


Сяргей Фёдараў. У лагеры бежанцаў. Слуцк. Фота. 1915.


Ісак Сербаў. Хата, крытая саломай. Фатаграфія з этнаграфічнай экспедыцыі. 1912.


Мікалай Астанковіч. Сяляне каля будынка валаснога праўлення. Фота. Да 1905.

Хіба гэта не парадокс: раскрыць глабальную тэму ў невялікай планшэтнай выставе? З дапамогай такой формы ў нас, як правіла, выконваюць выключна ілюстрацыйныя задачы.

Але ў нашым выпадку ключ да зместу выставы — гэта значыць да асэнсавання беларускай трагедыі вайны — быў фатаграфічным. І гэта акалічнасць, то-бок правільнае візуальнае рашэнне, паслужыла вырашальным фактарам поспеху.

Нельга не згадаць фатографаў, якія зрабілі вялікую частку картак. У асноўным гэта палкоўнік Іосіф Стаброўскі і штабс-капітан Мікалай Гаген, некалькі невядомых аўтараў, нямецкія салдаты. Шчасце, што захаваліся іх альбомы з запісам дат, назваў населеных пунктаў і іншымі тлумачэннямі. Цяжка пераацаніць фотадакументы з подпісамі стагадовай даўнасці: Смаргонь, Бабруйск, Баранавічы, Слуцк, Вілейка, Орша, Дзвінск, вёска Белая Вілейскага павета Віленскай губерні, вёска Бянейкі ў Лідскім раёне (камендатура Дварышча).

У экспазіцыю ўвайшлі і фотадакументы з Гродзенскага гісторыка-археалагічнага музея, Лідскага гісторыка-мастацкага музея, Кобрынскага ваенна-гістарычнага музея імя Суворава, Слонімскага раённага краязнаўчага музея імя Стаброўскага, з калекцый Уладзіміра Багданава і Уладзіміра Ліхадзедава. Варта адзначыць даследчую працу і добра зробленую кураторскую. Тэхнічную рэалізацыю праекта ўзяў на сябе мінскі Цэнтр фатаграфіі, што сталася для Нацыянальнага гістарычнага музея надзвычай карысным, бо экспазіцыйны дызайн ніколі не быў яго моцным бокам.

Засталося выдаць каталог праекта: сёлета, калі адзначаецца 100 гадоў з пачатку вайны, гэта можна будзе зрабіць. ■

КАНТЭКСТЫ



ЛЮДМІЛЫ ГРАМЫКА

Тэатральны сезон набліжаецца да завяршэння, але запомніцца ён не толькі новымі спектаклямі. Прэм'ер было мала, яны не надта расчаравалі і не вельмі ўразілі. Магчыма, гэта і стала прычынай шматлікіх незапланаваных узрушэнняў. Хвалі тэатральнага прыбою то павялічваліся, то памяншаліся. У выніку падземных землятрусаў уздымаліся цунамі. У ТЮГу, у РТБД, у Купалаўскім, Гомельскім і Коласаўскім тэатрах страсці распаліліся не на жарт. З аднаго боку, гэта сведчыць пра хранічны недахоп вітаміну творчасці ў тэатральным арганізме. Вядома, што ў сцэнічных калектывах эмацыйнасць палягае ў зоне імпульсіўнасці і ўсё вымяраецца сумеснай стваральнай працай. З іншага — такім чынам быў запратакаліраваны агульны сістэмны крызіс, з якім тэатральнай супольнасці яшчэ давядзецца разбірацца.

У сучасным тэатральным свеце ёсць розныя спосабы існавання, розныя структуры і жыццяздатныя сістэмы. З гэтага пункту гледжання праектныя тэатры нічым не горшыя за рэпертуарныя, а дзяржаўныя ніколькі не замінаюць прыватным. Галоўнае — мастацкія вынікі і тое, што дапамагае або перашкаджае ім здзяйсняцца. Цягам мінулага стагоддзя менавіта на мастацкія дасягненні былі скіраваныя айчынныя сцэнічныя калектывы. І тут сувязь часоў не парыравалася. Тым не менш для рэфарматараў тэатральнай рэчаіснасці сам мастацкі элемент стаў неістотным, у выніку прафесійная супольнасць была дэзарыентаваная.

Збоі заўважаныя ў многіх сегментах. Здаецца, неўзабаве прафесійныя крытэрыі ўвогуле не будуць брацца ў разлік. Як ні дзіўна, гэтаму садзейнічаюць самі тэатры, якія апантана займаюцца самарэкламай. Мяркуючы па сайтах, рэкламных рассылках, фестывальных буклетах — незлічоная колькасць геніяў-рэжысёраў асталявалася ў Беларусі. Застаецца жыць і радавацца, абы акцёры не бунтавалі, у якіх гэтая самая прага творчасці замацаваная на генетычным узроўні.

Шкада, што ўсё болей сцэнічных калектываў незаўважна знікаюць з поля зроку тэатральнай грамадскасці — Маладзёжны, Кінаакцёра, Новы драматычны, Беларускай Арміі... Хто яшчэ? ■

СКРЫПТАГРАМА



АЛЕСІ БЕЛЯВЕЦ

Апошнім часам мастацкая супольнасць жыве ў прадчуванні гучных падзей, у гэтых умовах асабліва радуюць якасна зладжаныя выставы, цудоўна арганізаваныя і з пісьменнай экспазіцыяй. Як, напрыклад, архіўна-фатаграфічная «Беларусь у Першай сусветнай вайне» (куратар Аляксей Шынкарэнка), мемарыяльная «Ад мяне» скульптара Уладзіміра Жбанава (куратары Павел Вайніцкі і Ларыса Міхневіч) і... доўгачаканы вялікі праект «Дзесяць стагоддзяў беларускага мастацтва». Здаецца, па-правінцыйнаму неахайны выставачны фармат паспяхова выжываецца, тым больш у час, калі многія мерапрыемствы плануюцца адмыслова для замежнага гледача, які, ёсць меркаванне, з'явіцца тут падчас чэмпіянату свету па хакеі. І гэты факт мабілізуе, абавязвае адпавядаць прафесійным экспазіцыйным стандартам.

Сакавіцкая выстава «Штучае асвятленне. Клара і Роза» нечакана здзівіла зменай формаў выказвання мастакоў-удзельнікаў. Атрымалася складаная і шматузроўневая экспазіцыя, але ж занадта камерная для пастаўленых задач — рэфлексій на тэму медыя-свету і двух вядомых згаданых у назве гістарычных постацей. «Ліхтарту» — праекту мастакоў і дызайнераў таксама на тэму штучнага асвятлення — пашанцавала з памяшканнем: чатыры залы даюць магчымасць развесці экспанаты па стылях і жанрах, аднак логіку прэзентацыі трэба заўсёды вельмі грунтоўна прадумваць... Выстава стрытарту ў Музеі сучаснага выяўленчага выбудавалася на парадоксе: вулічнае мастацтва было паказана ў музейнай прасторы з дапамогай фотафіксацый. У Віцебску адбыўся рэзанансны праект «Анатомія». Падзей у правінцыі заўсёды чакаеш.

Цешыць не толькі разнастайнасць мастацкага жыцця, але і шматпланавасць мэтаў і задач, што ставяць перад сабой куратары. Куратарскі падыход нарэшце стаў важным і запатрабаваным. Падобна, гэта прагрэсіўная мадэль у нас някепска ўкараняецца.

Ну а «пракол» месяца залічваецца даволі сур'ёзнай установе, што прыняла ў сябе выставу Нікаса Сафронава. Да гэтага часу такіх нечаканасцей там не адбывалася... ■

ВАРЫЯЦЫІ



ТАЦЦЯНЫ МУШЫНСКАЙ

Нагодай для роздуму зрабіліся два цікавыя факты. Кампазітар Валерый Карэтнікаў распавёў: да яго звярнуўся адзін з айчынных піяністаў, які выпраўляўся на міжнародны конкурс у ЗША. Піяніст мае права выконваць п'есу кампазітара толькі тады, калі ў яго ёсць арыгінал (!) нотнага зборніка, а не яго ксеракопія. Другі факт. Харавое мастацтва карыстаецца вялікай пашанай у Германіі. Там існуе безліч харавых аматарскіх калектываў, спевы — распаўсюджаная форма баўлення вольнага часу. Прычым, і моладзі, і людзей сталага веку. І кожны артыст хору мае ў руках, заўважце, не ксеракс, а нотны зборнік. У выніку выдавецтвы, якія друкуюць ноты, у краіне квітнеюць.

А як жа ў нас справы з распаўсюджваннем нот? Яшчэ ў часы існавання СССР выдавецтва «Беларусь» мела асобную рэдакцыю, якая займалася менавіта нотнымі творамі айчынных кампазітараў. Мяркую, найбольшыя прыбыткі прыносілі песенныя зборнікі з нотамі (сама такія ў дзяцінстве збірала), іх выдавалі астранамічнымі тыражамі і распаўсюджвалі на ўвесь Саюз. Зразумела, цяпер такіх тыражоў няма. Але час ад часу «Беларусь» друкуе нотныя зборнікі і падручнікі для музычных школ і вучэльняў накладамі ад 300 да 3 тысяч экзэмпляраў. Выдаюць ноты невялікія фірмы «Каўчэг» і «Зорны верасень». Часцей гэта ініцыятыва выдавецтваў, складальнікаў ці пэўнага кампазітара, які хоча сабраць пад адной вокладкай уласныя сачыненні. Вялікіх прыбыткаў з гэтага мецьнемагчыма, таму тыражы невялікія. Справа патрэбная і высакародная, але музычнае надвор'е ў краіне, будзем шчырымі, такія зборнікі прынцыпова не змяняюць.

У замежжы буйныя нотныя выдавецтвы — моцныя і ўплывовыя гульцы на музычным рынку. Цяпер выдавецтвы ў многіх краінах купляюць у кампазітараў творы (і адначасова аўтарскія правы), друкуюць, а потым адсочваюць юрыдычныя аспекты, звязаныя з выкананнем.

Цікава, ці дойдзем мы да тых правілаў, па якіх жывуць найбольш заможныя краіны свету? Напэўна, дойдзем. Але, на жаль, не так хутка, як хацелася б... ■



ZOOM

СЯРГЕЯ
ЖДАНОВІЧА

Праект Марыны Бацюковай «Андрэй Чэжын — ардэнаносны»
Выстава «Ступені»
Мастацкая галерэя Міхаіла Савіцкага



Выстава «Ступені» праводзілася ў рамках Другога Мінскага фестывалю фатаграфіі. Куратар Віталь Раковіч прапанаваў для галоўнай імпрэзы шырокую філасофскую тэму «Поры года, час жыцця», а адзін з аўтараў экспазіцыі Марына Бацюкова ў сваёй серыі «Андрэй Чэжын — ардэнаносны» разважае пра гісторыю і знакі, якія счытваюцца на вуліцах Мінска.

Час для пазлаў

Мая серыя прымеркавана да 90-годдзя смерці Леніна. Так склалася, што Ленін так ці інакш прысутнічаў у маім жыцці, жыцці ўсіх маіх аднагодкаў. Мы былі акцябратамі, піянерамі... Мая дачка аднойчы прыйшла са школы і спыталася: «Мама, чаму ты мне не сказала, што ў мяне ёсць дзядуля — Ленін?» Я мінчанка, і калі іду па сваім горадзе, бачу, колькі ў нас засталося слядоў савецкай спадчыны. Таму, калі ў Мінск прыехаў з майстар-класам вядомы расійскі фатограф Андрэй Чэжын і набыў тут велізарны фанерны ордэн Леніна — значок са сваёй гісторыяй, які некалі, верагодна, вісеў на дошцы гонару, — то ў мяне адразу нарадзілася ідэя новай серыі. Андрэй, такім чынам, проста дапамог мне раскрыць тэму, што даўно выспявала.

Атрыманыя фатаграфіі я разрэзала ў выглядзе пазлаў. Такі прыём невыпадковы: складаную тэму лягчэй раскрыць у форме гульні, іроніі ці самаіроніі, такім чынам пазначыўшы больш глыбокія і важныя рэчы. Напрыклад, тэму памяці. У Мінску можна часта ўбачыць жанчыну, якая ходзіць па вуліцах з чырвоным савецкім сцягам, значыць, ёсць яшчэ людзі — прыхільнікі старых ідэалаў. Што такое «Ленін» і ўся гэтая частка гісторыі? У Савецкім Саюзе людзі жылі па запаветах Ільіча, то-бок рэалізоўвалі, не да канца разумеючы, чужыя ідэі. Многія пад чужымі лозунгамі ды ідэямі пражылі ўсё сваё жыццё: нашы бабулі, дзядулі, бацькі... Жартам або ўсур'ёз — для мяне важна звярнуць на тое ўвагу, даць імпульс, каб тэма загучала.

Акрамя таго, калі мы разважаем пра час жыцця (а гэта тэма, заяўленая куратарам), то яно таксама складаецца з фрагментаў, дэталей — як гульня, пазл, які можа атрымацца або не. Трэба пашукаць, падабраць адпаведны фрагмент. Цэлае — гэта сукупнасць частак. Часам гэтыя часткі прадвызначаны, а часам гэта наш выбар, тое, з чаго мы будзем будаваць сваё цэлае. Тое тычыцца і гісторыі аднаго чалавека, і гісторыі ў цэлым: яна паўстае з фрагментаў.

Калі мы разрэзалі фатаграфіі на пазлы, усе фрагменты выпадкова рассыпаліся і змяшаліся. Давялося ўсё збіраць ізноў, і гэта аказалася няпроста. У пэўны момант сітуацыя падалася безнадзейнай, і я падумала: усё, як у жыцці. Часам ты губляешся і не разумееш, ці тое ты робіш, ці туды ідзеш. Але потым усё складваецца ў адзіную карцінку, і добра, калі яна цябе не расчароўвае. Вельмі важна вырашыць для сябе, у імя чаго прыкладаюцца гэтыя высілкі. Галоўнае — каб вынік адпавядаў чаканням.
Марына Бацюкова.

Шоу-рум кіруемага святла

Выстава арт-аб'ектаў і дызайну «Ліхтарт»

Галерэя «Універсітэт культуры»

АЛЕНА КАВАЛЕНКА

...Калісьці ў 1980-я дызайнераў нават не дапускалі да ўдзелу ў мастацкіх выставах. Праекты Беларускага саюза дызайнераў — «Пастулат» 2012 года і сёлетні «Ліхтарт» — з'яўляюцца адказам на гэтую забарону і своеасаблівай кампенсацыяй.

— Для нас было важна прадставіць не толькі дызайн-аб'екты, але і відэаарт, жывапіс, фатаграфію, творы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і інсталяцыі, — кажа старшыня Саюза Дзмітрый Сурскі.

Прысутнасць гэтых прац на дызайнерскай выставе тлумачылася жаданнем арганізатараў зрабіць акцэнт на сінтэтычным спосабе падачы матэрыялу як найбольш цікавым для публікі. А гульня слоў у назве — «ліхтар+арт» — мусіла адпавядаць куратарскай задуме распавесці пра святло не толькі ў прыкладным, але і ў філасофскім ды мастацкім аспектах: што ёсць святло для творцы? Як яно фарміруе прастору? Як прэзентаваць свой унутраны свет праз святло?

Сурскі падкрэслівае, што кожны дызайнер павінен у сваім жыцці зрабіць лямпу і крэсла, бо, па-першае, гэта даступныя рэчы, якія ёсць дома ў кожнага, а па-другое, гэтыя прадметы часта рабіліся культавымі і для спажыўцоў, і для дызайнераў. Многіх вядомых архітэктараў мы ведаем нават не за іх архітэктурныя творы, а дзякуючы крэслам, што яны зрабілі. Напрыклад, крэсла Рытфельда або крэсла Макінтоша. Гэта ж датычыцца лямпаў, свяцільнікаў. Унікальныя аб'екты былі створаны для розных вытворцаў у розныя часы, і цяпер яны знаходзяцца ў лепшых сусветных музейных калекцыях, як, напрыклад, таршэр «Арко» ад дызайнера Акіле Кастыльёні. Або яны могуць быць у вас дома, нібы звычайныя пабытовыя рэчы, як свяцільня Філіпа Старка «Шапо», што ўяўляе з сябе ўсяго толькі падстаўку пад капялюш, а вось капялюш у кожнага ўладальніка свяцільні — свой. У тым і заключаецца прыцягальнасць дызайнерскіх прадметаў: яны — функцыянальныя і адначасова падаюцца як творы мастацтва.



Ігар Салаўёў. Інсайт. Шкло. 2012.



Дзмітрый Сурскі. Кухонная свяцільня «Авоська». Арт-аб'ект. 2013.

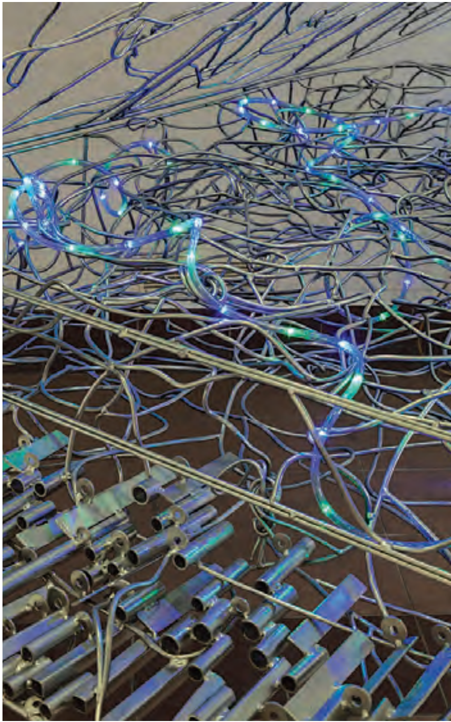
Але дзе мяжа, за якой дызайн ператвараецца ў мастацтва, а мастацтва — у дызайн? Чым увогуле дызайнерскі аўтарскі аб'ект адрозніваецца ад мастацкага твора?

— Мне здаецца, сёння межы паміж мастацтвам і дызайнам паступова сціраюцца, — разважае Дзмітрый Сурскі. — Мастацтва стала праектным, канцэптуальным, калі важна не як зроблена, а якая ідэя пакладзена ў аснову. А дызайн не заўсёды патрабуе ад ствараемых прадметаў серыйнасці. Тэхналогіі вытворчасці зараз вельмі гібкія, яны дазваляюць не думаць пра гіганцкія тыражы і выпускаць у адзінкавым экзэмпляры ўнікальныя дызайнерскія рэчы, якія могуць жыць сваім самастойным, а не ўтылітарным жыццём.

Як шчыра прызнаюцца арганізатары, часу на фарміраванне экспазіцыі было няшмат, і да апошняга моманту не было зразумела, працы якіх мастакоў усё ж такі будуць прысутнічаць на выставе. У розных СМІ настойліва падкрэслівалася інфармацыя пра ўдзел у «Ліхтарце» Руслана Вашкевіча і Івана Айплатава, імёны якіх насамрэч на слыху, але якраз іх твораў на «Ліхтарце» ў выніку не было. Затое сотня іншых аўтараў прадставіла больш за 200 дызайнерскіх і арт-аб'ектаў, інсталяцый, фота, жывапісных твораў... Дадайце да гэтага яшчэ і нечаканую наяўнасць студэнцкіх планшэтаў, а таксама старых калекцыйных свяцільняў, газовак і лямпаў.

Мігцелі, пераліваліся і мякка ззялі рыбкі, каністры з-пад бензіну, падсвечаныя веласіпедныя шыны, выявы вершнікаў часоў Вялікага Княства Літоўскага, трохлітровы слоік, у якім на зіму нарыхтаваны лямпачкі (дзеля справядлівасці — не ззяў, але меў адпаведны патэнцыял). Усё змяшалася ў экспазіцыі, прысвечанай эры кіруемага святла, але пэўная логіка ў яе пабудове ўсё ж прысутнічала. Прастора галерэі была ўмоўна падзелена на галоўную чорна-белую залу (дзе ў апошні момант прытуліўся ззяючы блакітнымі агеньчыкамі раяль), залу аб'ектаў ды інсталяцый, залу дызайну і залу дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Агульная атмасфера экспазіцыі была вясёлай ды іранічнай. Кіруемае святло ўвогуле здольнае стварыць пажаданы настрой — цёплы і ўтульны альбо пульсуючы і энергічны. У чорна-белай зале акцэнт быў зроблены на фота і дызайнерскія творы; яркімі кропкамі ў ёй сталі «Раяльнасць» Віктара Астэра і просты, але эфектны відэаарт Уладзіміра Парфянка. Зала ДПМ зачапіла не звыклымі варыяцыямі на тэму керамічных свяцільнікаў, а дасціпнай каляровай «Ліхтарыкай» мастака Уладзіслава Стальмахава — калекцыі кішэнных ліхтарыкаў усіх колераў спектру.

У пэўных кутках экспазіцыі хацелася спыніцца і ўважліва разгледзець не проста асобныя творы, але тое, як працуюць разам рэчы, створаныя шмат гадоў таму, класічны жывапіс алеем і новыя дызайнерскія работы. Нараджэнне маленькай гісторыі адбывалася непасрэдна пры праглядзе, хоць аб'яднанне твораў у экспазіцыі часам выглядала даволі механічным шаблонам.



Віктар Астэр. Раяльнасць.
Метал, зварка. 2014.



Сяо Я. Дзьмухавец.
Пластык. 2011.



Віктар Кушняроў. Крышталь.
Дрэва, арганічнае шкло, ПВХ. 2013.

Таемны рэвалюцыйна-настальгічны пасыл утваралі выява акцябрацкай «зорачкі» — пунсовай на чорным фоне, шкляныя differentкаляровыя галоўкі крыху дэманічных акцябрат і вялізная карціна з лямпачкай і мухай. Авоська з бутэлькамі, падвешаная да столі, гарманізавала з шарам, зробленым з пластыкавых станчыкаў, і камп'ютарнай графікай «Газіроўка», якая ўяўляла з сябе геаметрыю гранёных шклянак. Папулярнасць мела экалагічная «зялёная» тэма: свяцільні ў форме пакаёвых раслін і дрэў былі зроблены з натуральных матэрыялаў. Прыемна гучала стымпанкаўская нотка — за кошт спалучэння сучасных твораў з металу і вытанчаных металічных рэтрасвяцільняў.

Вялізная колькасць твораў пры адсутнасці ўцямнай куратарскай гісторыі, эклектычнасць і шматгалоссе экспазіцыі рабілі яе даволі цяжкай для ўспрымання. Не ўратоўвалі сітуацыю нават лакальныя міні-расповеды. Магчыма, адбор твораў павінен быць больш строгім?

— Так, пяці-шасці аўтарам можна было б дамовіцца і зрабіць цэласны праект, але, каб запоўніць немалую прастору галерэі, у нас не ставала рэсурсаў, — кажа Дзмітрый Сурскі. — Мы хацелі зрабіць «Ліхтарт» прыцягальным і для творцаў, і для гледачоў, запрашалі да ўдзелу шмат аўтараў і мала каму адмовілі. У выніку атрымаўся сапраўды вялікі шоу-рум.

Акцыі, выставы і прэзентацыі Саюза дызайнераў сведчаць пра актыўнае жаданне арганізацыі замацавацца ў сучасным беларускім культурным кантэксце. Але галоўная мэта Саюза — аднавіць сістэму дызайну ў краіне:

— На сённяшні дзень беларускі дызайн на інстытуцыянальным узроўні існуе толькі ў рамках нашага грамадскага аб'яднання і ў сістэме адукацыі, — распавядае Дзмітрый Сурскі. — Прычым складваецца парадаксальная сітуацыя: ахвотных стаць дызайнерамі шмат, але выпускнікі адпаведных спецыяльнасцей застаюцца незапатрабаванымі. Калісьці ў СССР існаваў Усесаюзны навукова-даследчы інстытут тэхнічнай эстэтыкі — галаўное прадпрыемства ў сферы дызайну. Яго мінскі філіял быў адным з наймацнейшых у Саюзе, тут стваралася дызайнерская прадукцыя для буйных прадпрыемстваў: і трактары, і халадзільнікі, і ўнікальная медтэхніка. У гэтым своеасаблівым інтэлектуальным цэнтры працавала вельмі шмат таленавітых дызайнераў, якія пазней сталі вядомымі мастакамі. Сярод іх — Уладзімір Басалыга, Георгій Скрыпнічэнка, Сяргей Стальмашонак... Пасля распаду СССР правапераемнікам УНДІТЭ стаў Беларускі нацыянальны дызайн-цэнтр. Гэта інстытуцыя, у якой была вельмі моцная эксперыментальная вытворчасць, на жаль, ужо не існуе. Дызайнераў на прадпрыемствах вельмі мала, ім даводзіцца працаваць пад прэсінгам з боку маркетолагаў і канструктараў... Праекты Саюза матывуюць дызайнераў на вытворчасць унікальных аб'ектаў і прадметаў. А наведнікам нашых экспазіцый мы нагадваем, што ёсць такая сфера жыцця, як дызайн, якая існуе на стыку мастацтва і прамысловасці.

Выстава «Ліхтарт» мела даволі разнастайнае пазаэкспазіцыйнае суправаджэнне — лекцыі, варкшоп, дзе ўсе ахвотныя маглі зрабіць уласныя свяцільні, а таксама «круглы стол» «Дызайн на каленцы», прысвечаны праблемам, з якімі сутыкаюцца нашы творцы. Каб папулярызаваць і прасоўваць прадукцыю на беларускі і сусветны рынак, неабходны, у тым ліку, актыўны аўтарскі ўдзел у міжнародных выставах. І тут сітуацыя выглядае не горшым чынам. Айчынныя плакаты, аўтарскія крэслы з экспазіцыі «Пастулат», а таксама мэбля і прадметы інтэр'ера дэманстраваліся летась падчас Тыдня дызайну ў Эстоніі. Таксама беларусы на працягу чатырох гадоў удзельнічаюць з рознымі праектамі на Тыдні дызайну ў Літве. Замежныя калегі, адзначаючы прыгажосць беларускіх дызайнерскіх твораў, папракаюць іх у залішнім дэкаратывізме. Але недахоп чысціні ліній, лаканічнасці і функцыянальнасці кампенсуецца індывідуальнасцю, дасціпнай ідэяй і гумарам.

...У планах Саюза дызайнераў — арганізацыя конкурсу-выставы беларускіх сувеніраў.

— Гэта павінны быць рэчы з разыначкай, нацыянальным прысмакам, — падкрэслівае Дзмітрый Сурскі. — Або — творы інавацыйныя: думаю, яны таксама будуць ідэнтыфікавацца з краінай, у якой былі зроблены. Як, напрыклад, знакамітая лямпачка Ігара Салаўёва "Інсайт", што набыла вялікую папулярнасць у інтэрнэце. Твор, вядомы ва ўсім свеце, таксама можа з'ўляцца візітоўкай Беларусі. ■

Настаўнік і пейзажыст

Юбілей Паўла Масленікава

Нацыянальны мастацкі музей Беларусі

НАТАЛЛЯ СЯЛІЦКАЯ

Сёлета споўнілася 100 гадоў з дня нараджэння народнага мастака Беларусі Паўла Масленікава — выдатнага майстра лірыка-эпічнага пейзажа, тэатральнага жывапісца, мастацтвазнаўца і таленавітага педагога, апалагета класічных традыцый. У гады Вялікай Айчыннай ваяваў, узнагароджаны ордэнамі і медалямі.

На Радзіме ўнёсак маэстра ў развіццё нацыянальнай культуры ацэнены па заслугах. Юбілей быў шырока адзначаны на Магілёўшчыне (там нарадзіўся мастак) і ў Мінску — горадзе, дзе творца пражыў вялікую частку жыцця. У свет выйшла кніга «Павел Масленікаў» з серыі «Вядомыя мастакі Беларусі», напісаная яго дачкой, вядомым беларускім мастацтвазнаўцам Верай Пракапцовай. Імя народнага мастака прысвоена мінскай гімназіі № 75. Нацыянальным банкам Рэспублікі Беларусь тыражом 3000 асобнікаў была адліта памятная срэбная манета «Павел Масленікаў. 100 гадоў». Міністэрства сувязі і інфарматызацыі Рэспублікі Беларусь выпусціла ў абарачэнне канверт з арыгінальнай маркай «Жывапіс. П.В.Масленікаў», а тэлерадыёкампанія «Магілёў» стварыла дакументальны фільм «Сёмае неба Паўла Васільевіча Масленікава». 100-годдзю майстра будзе прысвечаны і міжнародны пленэр «Вобраз Радзімы ў выяўленчым мастацтве». Мастакі з дзесяці краін з'едуцца ў вёсцы Княжыцы Магілёўскага раёна, дзе правёў сваё дзяцінства будучы творца.

Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, у чыёй калекцыі знаходзіцца больш за трыццаць карцін Масленікава, адзначыў стагоддзе вялікай рэтраспектыўнай выставай, на якой было прадстаўлена каля сарака жывапісных твораў з уласнага фонду, а таксама са збораў Магілёўскага абласнога мастацкага музея імя Паўла Масленікава і сям'і мастака. У экспазіцыі, апроч карцін самога жывапісца, створаных ім на працягу 1950—1990-х гадоў, глядач змог убачыць і працы некаторых вучняў — Валянціны Бартлавай, Тамары Васюк, Яўгена Ждана, Галіны Крываблоцкай, Алы Непачаловіч, Міхася Раманюка, Сяргея Салохіна, Наталлі Сухаверхавай, Яўгена Шунейкі, Маргарыты Шчамялёвай.

Творчае станаўленне Масленікава-пейзажыста адбывалася ў час, калі тэматычная карціна займала пануючае месца ў жанравай іерархіі. Трэба было валодаць пэўнай смеласцю, каб зрабіць пейзажны жанр галоўным у сваёй творчасці. Цікавасць да мясцін роднага краю ўзнікла ў маэстра невыпадкова. Яшчэ ў гады вучобы ў Віцебскім мастацкім тэхнікуме Масленікаў напісаў велізарную колькасць пейзажаў і эцюдаў. На жаль, усе гэтыя творы загінулі падчас вайны. З 1938 года Павел Васільевіч пачаў працаваць мастаком у Беларускім дзяржаўным акадэмічным Вялікім тэатры оперы і балета. Яму майстра прысвяціў больш за два дзесяцігоддзі свайго жыцця: стварыў дэкарацыі да шматлікіх спектакляў, якія ішлі на сталічнай сцэне. Станковы жывапіс — неад'емная частка працы мастака-дэкаратара, таму Павел Масленікаў шмат пісаў з натуры. Прынцып: ад натуры да дэкарацыі, тэарэтычнае асэнсаванне матэрыялу ў працы над афармленнем і зноў — да натуры з мэтай паглыбленага яе ўспрымання — заставаўся галоўным. Масленікаў, безумоўна, зрабіў значны ўнёсак у развіццё дэкарацыйнага мастацтва, але жаданне ўвасабляць родныя краявіды было неадступным. У 1960-я гады ён сышоў з Тэатра оперы і балета, стаў больш працаваць над краявідамі. Менавіта ў наступныя тры дзесяцігоддзі і былі створаны лепшыя лірыка-эпічныя пейзажы, многія з якіх сталі сапраўднымі пярлінамі беларускага жывапісу другой паловы XX стагоддзя. Падводзячы вынік свайго творчага жыцця, Павел Васільевіч пісаў: «Доўгі шлях узыходжання мастака ў прафесійнае творчае жыццё праходзіць у глыбінях сацыяльнага жыцця народа, у бясконцым багацці яго духоўнага жыцця, духоўнага саюза нацый».



Павел Масленікаў. Вераснёўскі дзень. Алей. 1982.

Творчая натура Масленікава была шматграннай: пакінуўшы пасаду мастака-пастаноўшчыка, ён накіраваў сваю энергію ў выкладчыцкую сферу. Для гэтага меліся ўсе падставы: у 1953 годзе ён скончыў факультэт тэорыі і гісторыі мастацтва Інстытута жывапісу, скульптуры і архітэктуры імя Рэпіна Акадэміі мастацтваў СССР у Ленінградзе, а ў 1957 годзе — аспірантуру Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук БССР. Да пачатку 1960-х гадоў ён авалодаў велізарным багажом ведаў у сферы жывапісу, дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і мастацтвазнаўства. Неўзабаве быў прызначаны рэктарам Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута (1960—1964), затым працаваў дацэнтам кафедры інтэр'ера (1964—1967). У 1967-м стварыў і ўзначаліў кафедру мастацкага афармлення тканін і мадэлявання вырабаў лёгкай прамысловасці. Гэта стала значнай падзеяй у беларускай культуры — развіццё прафесійнага мастацтва тэкстылю атрымала глыбокую нацыянальную аснову.

Складана пераацаніць унёсак Паўла Масленікава ў развіццё пейзажнага жывапісу, тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва і мастацтвазнаўства Беларусі. Час усё расстаўляе па месцах. Імя гэтага мастака не знікла ў віры гісторыі. Ды больш таго: тое, як шырока адзначаны яго стагадовы юбілей, сведчыць пра сапраўдную вагу творцы. ■

Згадкі музычнага паліглота

Танкіст, разведчык і дырыжор Міхась Солапаў



ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

ТАЦЦЯНА МДЫВАНІ

Міхась Солапаў — асоба неверагодная. Сёлета яму спаўняецца 90. Яго featuresнабаковая творчая дзейнасць доўжыцца больш за сем дзесяцігоддзяў. Звычайна музыканты валодаюць адным, у лепшым выпадку двума інструментамі — Міхась Рыгоравіч іграў на многіх. Ён лічыцца адным з заснавальнікаў нацыянальнага баяннага выканальніцтва. Яго канцэртны рэпертуар уключаў творы розных жанраў і стыляў, прычым музыкант абіраў сачыненні, дзе можна прадэманстраваць віртуозны бляск, дасканалую тэхніку, глыбокую і прыгожую кантылену. Солапаў праявіў сябе не толькі як канцэртуючы саліст, які іграў на фартэпіяна, акардэоне, баяне, але і як харавы ды аркестравы дырыжор. Прычым розных аркестраў: сімфанічнага, народнага, духавога. Дзейнасць музыканта паўплывала на развіццё выканальніцтва на народных інструментах. Ім зроблена больш за 500 аранжыровак для хароў, ансамбляў і аркестраў. Але напярэдадні 70-годдзя вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў хацелася б згадаць, што Солапаў — не толькі выдатны музыкант: ён ваяваў на франтах Вялікай Айчыннай вайны. Узнагароджаны трыма ордэнамі «Айчынная вайна» I і II ступені і 18-ю медалям. Ад легендарнага выканаўцы цікава даведацца, як распачыналася яго творчае жыццё.

— Я нарадзіўся і рос у сям'і, дзе ўсе спявалі і мелі выдатны слых. Бацька іграў на раяльнай гармоніцы, маці — на венскай. Трохгадовым дзіцем я асвоіў гармоніку-«чарапашку», выраблeную дзедам, а калі мне было чатыры, увайшоў у сямейны ансамбль. Пазней паступова асвоіў фартэпіяна, духавыя, баян, акардэон. У той час мы жылі ў Ліпецкай вобласці.

Сярод самых яркіх уражанняў дзяцінства і юнацтва — наведванне цырка, дзе ігралі джаз, і прыезд аркестра Эдзі Рознера. Я быў узрушаны ігрой музыкантаў, іх манерай выканання. Запомніў увесь рэпертуар, а затым стаў іграць яго: спачатку — у асяродку сяброў, а пазней — у джаз-аркестры 8-га казачага кавалерыйскага палка. У гэты час зразумеў, што буду музыкантам. У 1940-м паступіў у Курскую вучэльню па класе домры.

Калі пачалася вайна, мне споўнілася 17. Як сапраўдны патрыёт пайшоў на фронт добраахвотнікам. Спачатку мяне не бралі, таму што быў вельмі худы: пры росце 175 сантыметраў важыў 44-45 кілаграм (а норма складала 56 кг). Але дамогся свайго! Ваяваў на 1-м Беларускім і Украінскім франтах як танкіст. Быў разведчыкам.

Заўсёды знаходзіў час для ўдзелу ў палкавой самадзейнасці. Іграў на акардэоне, баяне (прычым па слыху, бо нотную грамату не паспеў як след вывучыць). Акампанаваў і артыстам з Тэатра Савецкай арміі, якія прыязджалі на лінію фронту. Канцэрты ладзіліся ў перапынках паміж баямі, але байцы вельмі любілі слухаць музыку. Здаралася, на такія канцэрты прыходзіў і генералітэт. Я выконваў класіку, джаз, імправізаваў на тэмы савецкіх песень.



У час вайны. На Віслe.

Пасля вайны застаўся служыць у войску, у гарнізонах Беларусі. Але заўсёды быў запатрабаваны — як саліст на народных інструментах, як дырыжор хору і аркестра. Памятаю выпадак, які ярка адлюстроўвае настроі пасляваеннага часу. Дывізійны Дом афіцэраў, дзе я служыў з 1946 года, рыхтаваў канцэртную праграму. Я быў арганізатарам, мастацкім кіраўніком і дырыжорам. У той час існавала такая завядзёнка: любы канцэрт пачынаўся з твора Аляксандра Аляксандрава — або з яго «Кантаты про Сталина», або з «Песни про Сталина». Я вырашыў інача й і пачаў рыхтаваць песню Вано Мурадэлі «Нас воля Сталина вела» для салістаў, хору і духавога аркестра. Рыхтаваў чатыры месяцы. Было складана, бо ігралі ды спявалі пераважна музыканты-«слухачы», якія не ведалі нот. І раптам 10 лютага 1948 года выходзіць Пастанова ЦК ВКП(б) пра оперу Мурадэлі «Великая дружба». Мяне выклікаў камандуючы і загадаў замяніць твор Мурадэлі на «Кантату про Сталина» Аляксандрава. Я сказаў, што замена немагчымая, бо музыканты не паспеюць вывучыць новы твор. Але загад у войску не абмяркоўваецца. У якасці памочніка выступіў Георгій Пятроў, харавы оперны дырыжор і выкладчык Белдзяржкансерваторыі. Разам знайшлі кампраміснае рашэнне: аркестранты сыгралі музыку Аляксандрава, а харавую партыю спявалі тыя вакалісты, якія паспелі вывучыць партыі. Астатнія стаялі і адкрывалі рот. І ведаеце, выдатна атрымалася! Бо музыканты мелі велізарнае жаданне спяваць ды іграць.

Пераход на «гражданку» аказаўся цяжкім і доўгім. Прапаноўвалі паступіць у Ваенную акадэмію, але я імкнуўся стаць прафесійным музыкантам. Загад пра звальненне падпісаў Сямён Цімашэнка, маршал Савецкага Саюза. Ён неаднойчы



З аднапалчанінам Іванам Глыбоўскім.

чуў маю ігру і, здаралася, пытаўся ў маіх сяброў: «А косці ў гэтага афіцэра ёсць? Пальцы бегаюць, як гумовыя...». На развітанне маршал падарыў імянны кішэнны гадзіннік. Гэта адбылося ў маі 1948 года.

У тое ж лета паступіў у Брэсцкую музычную вучэльню, адразу на дзве спецыяльнасці — баян і харавое дырыжыраванне. У 1950 годзе быў прыняты ў Дзяржаўны музычна-педагагічны інстытут імя Гнесіных у Маскве, дзе пачаў займацца адначасова ў класах па харавым і аркестравым дырыжыраванні. Адначасова асвойваў прафесію тэарэтыка. Уявіце, па сорак адным прадмеце меў адзнаку «выдатна»! Цяпер мне цяжка нават уявіць, як паўсюль паспяваў! Жыццё віравала, было цікавым і разнастайным... ■

Дзве паловы цэлага

«Фаўст. Сны»
паводле Іагана Вольфганга Гётэ
Сцэнічная версія і пастаноўка
Алега Жугжды
Сцэнаграфія Аляксандра Сільвановіча
Музыка Віталія Лявонава
Камп'ютарная графіка і анімацыя
Данііла Жугжды
Педагог па вакале Ала Аргеткіна
Гродзенскі абласны тэатр лялек

НАДЗЕЯ ЯКАЎЛЕВА

Тыя, хто знаёмы з творчасцю Алега Жугжды, не здзівяцца: рэжысёр ізноў звярнуўся да містычнага матэрыялу. Дзень прэм'еры спектакля «Фаўст. Сны» невыпадкова прыпаў на пятніцу, 13-га. Пастаноўка створана па матывах трагедыі Гётэ, але ў ёй адлюстравалася і перадгісторыя сюжэта пра легендарнага нямецкага чарнакніжніка. Выкарыстаны ўрыўкі з оперы «Фаўст» Шарля Гуно. Падобнае паяднанне музычнай і літаратурнай крыніц гледачы маглі сустрэць у «Пікавай даме» Жугжды, дзе ўяўная спрэчка Пушкіна і Чайкоўскага акрэсліла асноўны канфлікт пастаноўкі. У «Снах» оперныя цытаты не адыгрываюць такой вялікай ролі, таму што лібрэта не раскрывае ўсю паўнату паэтычнага тэксту.

Сюжэт пра чарнакніжніка, які падпісаў дамову з д'яблам, заўсёды быў звязаны з фальклорам. Іаган Шпіс сабраў легенды і гістарычныя сведчанні пра Фаўста і ў 1587 годзе літаратурную хроніку яго жыцця выдаў у анекдатычнай манеры. Неўзабаве саратнік Шэкспіра Крыстафер Марло надаў тэме драматычную форму. Адаптацыі ягонай «Трагічнай гісторыі доктара Фаўста» прыжыліся на балаганных падмостках. Сюжэт, не змяняючыся, дажыў да XVIII стагоддзя. Малады Гётэ бачыў кірмашовыя прадстаўленні і чытаў кнігу Шпіса. Распрацоўку ўласнай версіі «Фаўста» будучы нямецкі класік пачаў з пародыі на ўзаемаадносіны паміж прафесарамі і студэнтамі. Ён захапіўся сюжэтам настолькі, што сачыняў трагедыю на працягу жыцця і скончыў твор за год да смерці. У вызначэнні лёсу Фаўста Новага часу Гётэ пагаджаўся з меркаваннем Готхальда Лесінга: апошні таксама распрацоўваў дадзены сюжэт і лічыў, што ў Фаўста, які шукаў веды, ёсць надзея на выратаванне. У драме Лесінга ўсе перыпетыі з нячыстай сілай прысніліся галоўнаму герою і адбываліся нібыта з яго фантомам. Гётэ падзяліў рэальнасці з дапамогай прыёму тэатра ў тэатры. Ён разгарнуў «Сусвет з балагану», які зноў згарнуўся ў сваю метафарычную мадэль на сцэне Гродзенскага драматычнага тэатра лялек.

Сон-забыццё, сон як прыкмета ляноты, медыкаментозны, наркатычны сон. Падчас пастаноўкі вучоны доктар перажывае ўсе гэтыя пераходныя і няўстойлівыя станы. Фаўст-акцёр (Аляксандр Шаўкаплясаў) спіць на кніжным сховішчы. Яно пакрыта пацінай часу: важкія кнігі ў старадаўніх пераплётах, паліцы, драўляныя разныя налічнікі — усё злілося ў вохрыста-зялёна-карычневай гаме. Зямля, дзе праходзіць часовае жыццё чалавека, — галоўны вобраз, які ўвасабляе квадратная тумба. Бібліятэка займае ніжнюю частку куба. Яго верхняя палова акрэслена паветраным трохвымерным экранам. Ахапіць неабдымнае, стварыць універсальны вобраз свету можна толькі пры дапамозе простай формы. Як арганізаваць прастору, падказала батлейка. Падобна да ўсіх тэатраў батлеечнага тыпу, яна візуалізуе хрысціянскую канцэпцыю светабудовы. «Верх» і «ніз» куба-Сусвету ў спектаклі рухаюцца вакол цэнтральнай восі, горняя частка падымаецца і апускаецца.

Першая сцэна — «Пралог на нябёсах» — разыгрываецца акцёрамі жывым планам і нагадвае кампазіцыю царкоўнага жывапісу. Двое Анёлаў урачыста круцяць светлы экран з выявай бягучых аблокаў і як транслятары Боскай сілы і энергіі бясстрасна прамаўляюць словы Госпада. Нечакана ў Зямлі-тумбе расчыняюцца вароты Пекла. Быццам са склепу, адтуль выглядвае Мефістофель (Ларыса Мікуліч). Ён накіроўвае сваю прамову знізу ўверх, намагаючыся знайсці там канкрэтнага субяседніка, але відавочна, што яму нашмат больш цікава звяртацца да гледачоў.

Сцэнаграфію «Фаўста» зрабіў гродзенскі жывапісец Аляксандр Сільвановіч, вядомы сваімі дэкаратыўнымі палотнамі на фальклорныя і рэлігійныя сюжэты. Майстар уласнаручна распісаў дэкарацыі, ляўкасныя галовы і рукі лялек, стварыў сілуэты плоскасных персанажаў. Дзякуючы гэтаму пастаноўка набыла своеасаблівую жывапісную тэкстуру. Міфалагічныя ўрыўкі — чорны пудзель, шабаш ведзьмаў, выклікання духаў Гектара і Алены перад Імператарам — выратаваны з дапамогай ценявога тэатра. Акрамя таго, на экране ўзнікаюць праекцыі прыродных з'яў і хімічных рэакцый. Трохвымерны экран — быццам раёк, скрыня з карцінкамі на кірмашы. Вакол кружыць Мефістофель — галоўны рэжысёр і акцёр балагану, вядучы рэаліці-шоу. Ён каментуе дзею, аб'яўляе выступленні самога сябе, як канферансье, пяе сэрэнаду і ладзіць розныя фокусы. Карлікавае альтэр-эга Мефістофеля — гэта пісклявы лубочны чорцік, які, у рэшце рэшт, рагоча над ім самім.

У спектаклі ўзнікае і шмат іншых парных апазіцый. Фаўст — старасць і маладосць. Акцёр атрымлівае лялькy на пачатку вандроўкі з Мефістофелем. Яна сімвалізуе абнаўленне героя, імкненне да новых уражанняў, вяртанне страчанай адчувальнасці. Маргарыта (Аляксандра Ліцвінёнак) — цела і душа. Грэтхен «жывым планам» вар'яцее. Яе фізічная абалонка і розум не вытрымліваюць вусцішнасці таго, што адбываецца, але дзяўчына не расстаецца са сваёй любімай лялькай-душой, беражэ яе і выратоўвае ад Сатаны. Вагнер (Аляксандр Рацько) — дапытлівасць і сквапнасць. Сціпламу маладому чалавеку падабаецца чытаць, марыць пра дасягненні навукі. Вагнер-акцёр паважлівы і добры ў адносінах да свайго настаў-


Сцэна са спектакля.

ФОТА СЯРГЕЯ КУРЫЛЫ.



Аляксандра Ліцвінёнак (Маргарыта).

ніка, але ягоная эга-лялька прагне аднаасобна валодаць найноўшымі ведамі і не думае пра наступствы.

Цікавае супрацьпастаўленне атрымліваюць анёлы. Каб пераўвасобіцца з нябесных існасцей у безасабовых пякельных генетыкаў, акцёр і актрыса ў белых доктарскіх халатах апранаюць марлевыя павязкі і ахоўныя акуляры. Маладая пара, якая выконвае ролі памочнікаў Стваральніка і асістэнтаў Сатаны, а таксама іншых персанажаў спектакля, прыўносіць у дзеянне ноты сучаснасці, свежасць і зачараванне маладосці.

У пастаноўках «Фауст. Сны» і «Пікавая дама» можна адзначыць яшчэ некалькі агульных рыс. Абодва спектаклі — камерныя і разлічаны на чатырох акцёраў. У абодвух зроблены акцэнт на жаночых вобразах. Калі ў «Пікавай даме» выразнае сцэнічнае ўвасабленне атрымалі такія персанажы, як Ліза, Старая і Пікавая дама, то ў «Снах» Жугжда вывеў у свет Грэтхен і… Мефістофеля.

Дух зла — жанчына! Гэта самая галоўная экстравагантная і сэнсаўтваральная думка ў спектаклі. Упершыню Мефістофель з'яўляецца ў сцэне размовы з Госпадам як андрагінная істота, паяц, чорцік з табакеркі. Але вось д'ябал атрымаў правы на душу Фаўста і пачынае нябачна плесці вакол яго павуціну: узнікае ў эпізодзе велікоднай прагулкі прафесара і вучня, заводзіць на пальцы грамафонную кружэлку… Пачуццёвая, млявая гульня мімікі ў такт шархоткаму нямецкаму танга хавае сакрэт: пад характэрным плашчом з рожкамі на капюшоне хаваецца антыпод нявіннай Грэтхен — ракавая жанчына ў чырвоным, феміністка ў аблягаючым камбінезоне і батфортах. Калі-нікалі яна рэзкім рухам пераварочвае бруістую тальму чорнай падкладкай уверх — вызваляецца пышная капа валасоў, і тады сілуэт д'ябаліцы вельмі нагадвае жаночы вобраз, які сышоў з кінаплёнкі чорна-белага фільма.

Адзін з улюбёных гістарычных перыядаў, крыніца вобразаў і інспірацый Алега Жугжды — 20—30-я гады мінулага стагоддзя. Эпоха нямога кіно і першых гукавых фільмаў, канструктывізму і вышукаў буржуазнай моды, час папулярызацыі ікон стылю. Како Шанэль, Грэта Гарбо і Марлен Дзітрых — гэтыя дамы таксама былі і ў авангардзе рэкламы феміністычнага вобразу. Менавіта яны давялі, што незалежная жанчына, разумная, прыгожая, свавольная, можа дазволіць сабе апрануць мужчынскі касцюм і быць у ім незвычайна сексуальнай. Яна скача на кані, седзячы ў сядле па-мужчынску, кіруе аўтамабілем і нават аэрапланам. Яна не хоча быць другой палавінкай мужчыны, таму робіцца яго саратнікам і нават праціўнікам і пачынае нагадваць… мадам Мефістофель.

У спектаклі гэта д'ябальская інтэлектуалка яхідна зачытвае глядзельнай зале ўрыўкі з кнігі Шпіса, кпіць з Фаўста. Канешне, яна сама не верыць у наіўныя сярэднявечныя байкі кшталту «Як Фаўст з'еў каня разам з возам». Чытае іх уголас, каб даказаць бессэнсоўнасць і бескарыснасць усяго ягонага жыцця, пацяшаецца і над гледачамі, якія ўжо і вушы развесілі, як на кірмашы 300 гадоў таму. Але асабліва мадам жорсткая з Грэтхен! Цынізм найвышэйшай ступені праяўляецца ў гісторыі спакушэння дзяўчыны і забойства яе маці і дзіцяці. Калі для мужчынскай іпастасі Мефістофеля грэхападзенне прасцячкі — у большай меры забава, інтрыга, то нянавісць жанчыны да жанчыны проста зашкальвае. Няшчасная Грэтхен намагаецца маліцца пасля ўсіх жахаў, якія з ёй адбыліся, а мадам Мефістофель узвышаецца над ёй, шыпіць, як кобра, і абрушвае на Маргарыту жудасныя праклёны.

Эксцэнтрычны выгляд д'ябла, грамафонная кружэлка, эратычныя фатаграфіі пачатку мінулага стагоддзя — усе гэтыя выразныя дэталі ўмела ўплецены ў канву пастаноўкі. Сувязь з культурнымі і палітычнымі зрухамі першай чвэрці ХХ-га стагоддзя прасочваецца і ў іншых элементах спектакля. Лялькі Фаўст, Вагнер, Мефістофель і Маргарыта — кампазіцыі з простых геаметрычных фігур, у духу тэатральных касцюмаў Аляксандры Экстэр. Дэкарацыі можна назваць канструктывісцкімі. За цэнтральным кубам, які атаясамліваецца з сярэднявечным уяўленнем пра Сусвет, знаходзіцца дыск зорнага неба. Разам яны азначаюць адкрыццё Галілеа Галілеем у Эпоху Адраджэння таго, што Зямля не з'яўляецца цэнтрам космасу. Адначасова з гэтым супрацьстаянне квадрата і круга добра трактуецца ў кантэксце філасофскіх пошукаў Казіміра Малевіча. У сцэнаграфіі да спектакля «Перамога над сонцам» ён алегарычна засланіў сонечны дыск квадратам, маніфестуючы волю чалавека, які стварае новы Сусвет, трыумф розуму і перамогу тэхналогій над прыродай.

Няўдача спасцігае таго, хто ўявіў сябе ўсемагутным, як Бог. Гарыць папяровы домік разам са старымі, якія не пагадзіліся пакінуць родныя землі, каб дагадзіць Фаўсту. Слепне ён сам, заклікаючы ўсіх капаць і будаваць… Над тленным целам чарнакніжніка схіляюцца ўрачы ХХІ-га стагоддзя, але і яны не могуць прадоўжыць яму жыццё — толькі ствараюць бачнасць актыўнай дзейнасці. Пад бравурную музыку мільгаюць кадры лесапавалу з савецкай кінахронікі… Зацямненне… Deus ex machina! Херувім пяе, а чарнакніжніка не аддаць: яго нятленная існасць выратавана. Нябачная рука Фаўста піша па-нямецку пасланне да гледачоў. Мефістофель, узяўшы на сябе ролю апавядальніка, вымушаны перакласці нам фразу «Спачатку было Слова». Ці зможам мы зразумець і прыняць яе? Вось ужо Вагнер стварае штучнага чалавечка ў колбачцы… Жудасны атамны ўзрыў на экране, стоп-кадр: кожны акцёр прыняў паставу радэнаўскага «Мысляра»…

Паводле логікі маралітэ, узнікаюць пытанні:

У чым пралічыўся Мефістофель?

Ён іранізаваў наконт кахання падобна да Джузэпэ Каліёстра з фільма Марка Захарава «Формула кахання». Ды толькі граф шукаў гэтую формулу, а жаночае ўвасабленне Д'ябла зусім не ўключыла каханне ў разлік. Самаўпэўненасць і вера ў самадастатковасць пацярпелі крах.

За якія заслугі дараваны Фаўст?

Ён здабыў Маргарыту і тым самым здабыў сябе і сваю цэласнасць. Грэтхен выратавала Фаўста сваім уратаваннем. ■

У фармаце «Work in progress»?

«ПлаSтформа Мінск-2014»

СВЯТЛАНА УЛАНОЎСКАЯ

Другі адкрыты форум пластычных тэатраў Беларусі ладзіўся на дзвюх пляцоўках і доўжыўся шэсць дзён. У праграме ўпершыню быў прадстаўлены замежны «Teatr Formy» з Вроцлава (Польшча), колькасць беларускіх удзельнікаў пашырылася і ахапіла ўсе абласныя цэнтры. Галоўны здабытак «ПлаSтформы» — у актуалізацыі ды падтрымцы айчыннага эксперыментальна-пластычнага руху, які знаходзіцца на перыферыі грамадскай увагі.

Памятаю, што на дыскусіі па выніках леташняй «ПлаSтформы» абмяркоўвалася, як форуму развівацца надалей. Адным з вострых пытанняў быў пошук афіцыйных інстытуцый, якія маглі б падтрымаць фестываль. Летась такой падтрымкі не было, сёлета сітуацыя змянілася: партнёрамі «ПлаSтформы» выступілі Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Польскі інстытут у Мінску, Цэнтр візуальных і выканальніцкіх мастацтваў. Галоўнымі арганізатарамі, як і мінулым разам, зрабіліся Вячаслаў Іназемцаў, дырэктар «ПлаSтформы» і мастацкі кіраўнік пластычнага тэатра «InZhest», Аляксандр Цебянькоў, кіраўнік гродзенскага танц-тэатра «Галерэя», і нарэшце Іна Асламава, якая ўзначальвае гомельскую групу сучаснай харэаграфіі «Quadro».

Неабходнасць правядзення «ПлаSтформы» наспела даўно. Міжнародны фестываль сучаснай харэаграфіі ў Віцебску (IFMC) доўгі час з'яўляўся адзінай у краіне значнай падзеяй на тэрыторыі contemporary dance. Аднак уся панарама пластычнага руху ў Беларусі не вычэрпваецца віцебскім фэстам. У параўнанні з IFMC арганізатары «ПлаSтформы» прапануюць прынцыпова іншы фармат. Яго галоўнай асаблівасцю з'яўляецца свядомая адмова ад конкурсу і скіраванасць на парытэтную камунікацыю ўсіх удзельнікаў. Вынікам у дадзеным выпадку павінна быць кансалідацыя творчых сіл, як дагэтуль не хапае артыстам і харэографам, якія займаюцца сучаснымі пластычнымі практыкамі.

Як і належыць форуму, праграма «ПлаSтформы» складалася з творчай часткі (выступленні ўдзельнікаў) і адукацыйнай (майстар-класы, лекцыі, дыскусіі, крытычныя абмеркаванні спектакляў). У разнастайных мерапрыемствах фестывалю прынялі ўдзел не толькі айчынныя, але і замежныя практыкі ды тэарэтыкі. Так, падчас форуму адбыліся майстар-класы Юзэфа Маркоцкага, мастацкага кіраўніка вроцлаўскага «Тэатра формы», і Рышарда Каліноўскага, кіраўніка Люблінскага тэатра танца. У рамках «ПлаSтформы» прайшлі лекцыі айчынных спецыялістаў (год таму з лекцыяй пра польскі contemporary dance выступіла крытык і даследчык Ганна Круліца з Кракава). У прыватнасці, пра дыялектыку глядацкага ўспрымання і мастацкіх асаблівасцей танцавальнай кампазіцыі распавяла Вольга Лабоўкіна, лідар тэатра танца «Karakuli».

Ды ўсё ж галоўнай адметнасцю сёлетняй «ПлаSтформы» трэба лічыць мастацка-эстэтычныя адкрыцці, што выявіліся найперш у праграме вечаровых спектакляў. Яна ў параўнанні з мінулагодняй выглядала больш прадстаўнічай і багатай на мастацкія ўражанні. І справа тут не толькі ў пашырэнні жанрава-стылёвых межаў фестывалю, да пластычнага складніка якога дадаўся яшчэ эксперыментальны тэатр, але і ў больш строгім падыходзе да выбару ўдзельнікаў: «На сёлетнім форуме мы імкнуліся сабраць найбольш адметныя калектывы, — кажа кіраўнік пластычнага тэатра «InZhest» Вячаслаў Іназемцаў. — Калі год таму запрасілі амаль усіх, хто падаў заяўку, то цяпер у нас ужо быў адбор. Ахвотных прыняць удзел у "ПлаSтформе" аказалася шмат». Галоўным крытэрыем для арганізатараў стала наяўнасць у творы нешараговай ідэі і яе ўвасабленне тэатральна-пластычнымі сродкамі. І сапраўды: імкненне да небанальнасці думкі, філасофскіх абагульненняў вылучала ўсе пастаноўкі форуму, нават не самыя моцныя.

Кульмінацыйнай падзеяй «ПлаSтформы» можна прызнаць спектакль «Рамонт» тэатра «InZhest» (аўтар ідэі і рэжысёр Вячаслаў Іназемцаў). Пастаноўка створана ў шырока распаўсюджаным у Еўропе і пакуль мала вядомым у нас жанры site-specific, для якога характэрны пошук нязвыклых прасторавых эфектаў, цесная сувязь з архітэктурай месца і яе «абжыванне», выкарыстанне нетрадыцыйных пляцовак (вакзалы, музеі, фабрыкі, гатэлі, басейны). Публіка ў такім спектаклі пазбаўлена ролі пасіўнага сузіральніка, а змяшчаецца ў эпіцэнтр падзей і стано-



«Мёртвыя ды жывыя фігуркі». Суполка «Laboratory Figures Oskar Schlemmer». Магілёў.


«Right, left, middle». Гурт «Quadro». Гомель.

віцца іх часткай. У адпаведнасці з гэтым глядач у «Рамонце» аказваецца ў перакуленай сістэме каардынат: дзея адбываецца ў глядзельнай зале, а публіка знаходзіцца на сцэне. Гэта нам, а не акцёрам на пачатку спектакля слепяць вочы пражэктарамі; гэта не мы назіраем за тым, што адбываецца, а за намі з цікавасцю сочаць адзінкавыя «гледачы» ў партэры. Іназемцаў надзвычай вынаходліва выкарыстоўвае ўсю прастору залы Палаца культуры чыгуначнікаў: дзеянне разгортваецца і на балконе, і ў амфітэатры, і на крэслах, і між імі, і ў праходах, і нават у паветры. Як і ў іншых спектаклях «InZhest», вобразнае рашэнне «Рамонту» — парадаксальнае змяшэнне рэальнасці і фантазіі, логікі і абсурду, побытавых дэталей і сноў.

У выкарыстанні разнастайных візуальных эфектаў фантазія пастаноўшчыка не мае межаў. Разгорнутая светлавая партытура (мастак Аляксей Карпаў) тут адыгрывае не менш важную ролю, чым пластычная. Напаўпразрыстая плёнка, што ахінае крэслы, з дапамогай асвятлення ператвараецца ў коўзкую злавесную дрыгву, якая паглынае ўсё жывое. Багна ўвесь час варушыцца, «дыхае». Вобраз балота ўзмацняецца музыкай Мацвея Сабурава і гурта «Плата». Шматлікія гукі, шумы, рэверберацыі, стэрэафанічныя эфекты ствараюць хранатоп спектакля — гразкую, слізкую прастору, у якой знаходзяцца героі. Архетыповы для беларусаў вобраз балота набывае падчас дзеі шматлікія сэнсавыя адценні. Гэта не толькі месца дзеяння, але і ўнутраны монстр, які атручвае душу герояў, робіць іх абыякавымі і глухімі адно да аднаго. Адзінае, што ўскалыхвае гэты змярцвелы свет і прымушае яго жыхароў прачнуцца, — гукі рамонту, якія з беспардоннай настойлівасцю ўрываюцца ў балотную апатыю, ператвараючы падманны спакой у разбуральную стыхію.

Сапраўдным адкрыццём для сталічнай публікі стала пастаноўка «Мёртвыя ды жывыя фігуркі» магілёўскай тэатральнай суполкі «Laboratory Figures Oskar Schlemmer». Дзіўнаватая назва невыпадкова адсылае да знакамітага нямецкага мастака, сцэнографа, харэографа Оскара Шлемера, паміж творчасцю якога і эксперыментамі ствральнікаў лабараторыі — Тацяны і Юркі Дзіваковых — можна заўважыць пэўныя алюзіі. Як і пастаноўкі Шлемера, магілёўскі спектакль падпарадкоўваецца не наратыўнай логіцы, а змене візуальных сцэн-карцін. Развіццё дзеяння будуецца тут па законе асацыятыўных, а не сюжэтных сувязей, складаецца з дыскрэтных эпізодаў, сэнсавыя карэляцыі між якімі ажыццяўляюцца хутчэй у свядомасці гледачоў, чым на сцэне. Такі тып узаемадзеяння тэатра і публікі, пакуль яшчэ не вельмі распаўсюджаны на нашай сцэне, трапна ахарактарызаваў вядомы італьянскі рэжысёр Рамэа Кастэлучы: «Сцэна — гэта мозг гледача, ягонае цела і сэрца. Менавіта там і ствараецца спектакль».

Як і ў сцэнічных эксперыментах Шлемера, у «Мёртвых ды жывых фігурках» вялікую ролю адыгрывае аб'ект, гульня з прадметам, формай, рознымі фактурамі і матэрыяламі (падчас дзеі на сцэну сыплюцца пясок і грошы, льецца вада, падаюць камяні і нават кавалкі параненага сэрца). Выканаўцы гэтага перформансу Алена Крыванос і Юрка Дзівакоў таксама прыпадабняюцца да аб'ектаў, падкрэсліваючы тым самым механічна-марыянетачную прыроду сцэнічнага існавання.

Падчас фестывалю сярод пластычных тэатраў былі прадстаўлены айчынныя калектывы розных пакаленняў — ад першапраходцаў, што пачыналі ў 1990-я («Галерэя», «Паралелі», «Quadro»), да новай генерацыі («Karakuli», «SKVO's Dance Company»). Усё гэта стварыла шырокую панараму індывідуальнасцей і падыходаў да разумення сучаснага танца.

Работа «Right, left, middle» (група «Quadro», ідэя і харэаграфія Іны Асламавай) вылучалася эксперыментам з формай, драматургіяй, выхадам за межы звыклай танцавальнасці, контрапунктычным узаемадзеяннем пластыкі і слова. Жанравае вызначэнне твора — «work in progress» — сведчыла пра актуалізацыю імправізацыйна-гульнёвага пачатку, прынцыповую незавершанасць і мабільнасць формаўтваральных і кампазіцыйных прыёмаў. Сінтэз уласна танцавальных і драматычных сродкаў выразнасці прадэманстраваў харэограф Аляксандр Цебянькоў у пастаноўцы «Двойчы два». Невыпадкова яе выканаўцамі сталі акцёры Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра Васіль Мініч і Сяргей Саўко.

Многія еўрапейскія тэатральныя форумы сёння існуюць у фармаце «work in progress», то-бок цягам года суправаджаюцца каляфестывальнымі падзеямі рознага кшталту: майстар-класамі, творчымі сустрэчамі, лабараторыямі, прэм'ерамі спектакляў, выставамі, лекцыямі і дыскусіямі. Чаму б нашай «ПлаStформе» не ўзяць на ўзбраенне гэты досвед? Развіццё ў такім кірунку дапаможа форуму не толькі выйсці за межы вузкаспецыялізаванай глядацкай аўдыторыі, але і стаць сапраўднай з'явай у сучаснай арт-прасторы, не звяртаць увагі на якую будзе ўжо немагчыма. ■

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.


«Я ў n-ай ступені». Тэатр танца «SKVO's Dance Company». Мінск.


«Бог сонца». «Teatr Formy». Вроцлаў.

Рыса ўнутранага развіцця

«Ватэрлінія»
Выстава жывапісу Уладзіміра Кандрусевіча
Галерэя «NewDay», Мінск

ТАЦЦЯНА КАНДРАЦЕНКА







Творы мастака, аб’яднаныя марской назвай, насамрэч маюць мала агульнага з морам. Яны звернуты да пытанняў экзістэнцыі. Іх тэматыка парадаксальным чынам дрэйфуе паміж хрысціянскім і фрэйдысцкім дыскурсамі, а выяўленчая мова спалучае строгасць і лаканізм манументальнай школы са спантаннасцю і экспрэсіяй «суровага стылю». Маленькія, здольныя змясціцца на далоні жывапісныя творы носяць выразна эпічны характар, а намеры аўтара ясныя і простыя, як маніфест. Усё гэта сёння настолькі нетыпова для беларускага жывапісу, што спыняе на сабе ўвагу і змушае пранікнуць глыбей.

Такім чынам, пранікнуць глыбей. Менавіта на такіх, заснаваных на «водных метафарах» лінгвістычных гульнях Уладзімір Кандрусевіч выбудоўвае ўсю выставу. Галоўная метафара тут, канешне, сама назва. «Ватэрлінія», як падказвае Вікіпедыя, — гэта лінія судакранання спакойнай паверхні вады з корпусам плывучага судна. Іншымі словамі — мяжа. Кандрусевіч маркіруе яе як лінію, што праходзіць усярэдзіне кожнага чалавека, як мяжу, якую кожны вызначае сам. Адсюль бярэ пачатак метафарычнае выкарыстанне шэрагу ходкіх выразаў, якія ён ужывае як нагоду для візуалізацыі чалавечых станаў. Ці гэта стан выбару, стан апускання ці падзення, страты арыенціраў — у любым выпадку зноў і зноў знаходзіцца вербальны і візуальны аналаг, спалучаны з вадой. Да прыкладу — маякі ці недахоп паветра, ці страта глебы пад нагамі, слізгаценне па паверхні... Відавочна, тут мы маем справу з узаемнай гульнёй узроўняў лінгвістычнага і выяўленчага. Прычым выява ідзе за словам літаральна. Гэта прамая, нічым не апасродкаваная сувязь, з аднаго боку, насцярожвае (маўляў, занадта проста), з іншага — дае гледачу ключ і неабходную, як глыток жывога паветра, упэўненасць у сабе, тую самую «глебу пад нагамі». Гэта значыць, глядач, асабліва глядач неспрактыкаваны, можа адчуваць, што яго ўспрыманне застаецца накіраваным, аб’ектыўным, такім чынам —дакладным. Што да гледача дасведчанага, то такая просталінейнасць «разане» яго сваёй нечаканасцю, адначасова яна прымушае задумацца пра ўласцівасці выявы як знака, пра здольнасць жывапісу пазначаць штосьці. Варта заўважыць, што мова жывапісу Уладзіміра Кандрусевіча заўсёды была яснай і членараздзельнай. Тут ніколі не было «пустых азначаючых» ці працы з колерам і формай як з самастойнымі азначаючымі (на чым, уласна кажучы, і будуецца большасць «ізмаў» XX стагоддзя). З самага пачатку ён выкарыстоўваў жывапіс як інструмент для перадачы знешніх ідэй ці канцэптаў. Словам, гэты інструмент быў для яго цалкам функцыянальным.

Уладзімір Кандрусевіч звярнуў на сябе ўвагу ў 2000-х сваімі буйнафарматнымі фігуратыўнымі працамі, крыху бяскроўнымі па колерах і сацыяльна арыентаванымі па змесце. Вуліцы і гарадскія сюжэты, прыватныя сітуацыі, якія абапіраюцца і наўмысна апелююць да launch ментальных аматарскіх здымкаў ці да рэпартажных фатаграфій, — гэтыя яго працы былі звернуты да «непразрыстас-





Уладзімір Кандрусевіч.
З цыкла «Ватэрлінія».
Акрыл. 2007—2013.

ці сацыяльных адносін», да лжэпрыроды, што ўзнікае паміж людзьмі. У іх выяўлялася ананімнасць і безаблічнасць чалавека ў мегаполісе, таксама прысутнічала ўказанне на прыхаваныя міжасабовыя ўзаемадачыненні. Падобныя задачы і нават мова былі характэрны і для нямецкіх і польскіх маладых жывапісцаў пачатку XX стагоддзя. Аднак у Беларусі такога не рабіў ніхто. Гэта пазіцыя была ўнікальная для нас і тыповая для заходнееўрапейскага жывапісу. Як ні дзіўна, менавіта тут яна выклікала шмат крытыкі за такое відавочнае траплянне ў мэйнстрым.

Сацыяльная тэматыка, ледзь з'явіўшыся, адразу «нагнала аскому». Гэтыя папрокі можна назваць парадоксам. Бо калі мы паспрабуем назваць яшчэ хоць аднаго мастака, які працаваў у жывапісе з падобнымі тэмамі, мы наўрад такога знойдзем. Кандрусевіч, які рабіў у 2000-я ў Беларусі тое ж, што Цім Айтэль і Эберхард Хавекост у Германіі, Вільгельм Саснал у Польшчы, закрываў цэлую нішу, набліжаў наша мастацтва да актуальнай тэмы сацыяльных адносін, у той жа час выглядаў «белай варонай» на групавых выставах Беларускага саюза мастакоў.

У 2010-я актуальнасць сацыяльнай тэмы паступова адыходзіць. І гэта не адзіны дыскурс, які сёння паўтараецца, робіцца ўсеагульным і зношваецца. Такіх дыскурсаў шмат. Вазьміце любы каталог апошніх біенале ці documenta і ўбачыце мноства паўтораў. Да прыкладу, папулярны зварот да найноўшай гісторыі краін Блізкага Усходу ці рознага кшталту «сямейныя раскопкі», псіхатэрапеўтычная і філасофская праца з сямейнымі архівамі. Актуальна і інстытуцыйная крытыка. Акрамя таго, шматлікія мастакі працуюць інтэрдысцыплінарна, прадпрымаючы гэткія псеўданавуковыя даследаванні на стыку эканомікі і біялогіі, палітыкі і псіхіятрыі, фізіялогіі і гісторыі... І Бог ведае чаго яшчэ. Кожны раз, праглядаючы гэтыя каталогі, здзіўляешся вынаходлівасці і разнастайнасці ў рамках адзінага дыскурсу. Аднак там, дзе сфарміраваўся вызначаны дыскурс, вельмі хутка адбываецца яго мутацыя: адразу ж узнікае догма з чарадой твораў, якія яе абслугоўваюць. Тэксты пры гэтым выконваюць вырашальную ролю. І гэта натуральна, таму што часта менавіта тэксты, гэта значыць тэорыя, вызначаюць месца твора ў няпісанай іерархіі мастацкай сцэны. Гэту тэндэнцыю Ралан Барт называў «шантаж тэорыяй». У 1960-я гады ён пісаў: «...Многія з актуальных твораў вылучаюцца нявызначанасцю. Як судзіць пра іх, як іх запомніць. Ці яны сімпатычныя, ці нудныя. Ясная адна толькі іх вартасць — на ўзроўні задумы: яны імкнуцца абслугоўваць тэорыю. Аднак гэта вартасць выяўляецца шантажом: любіце мяне, абараняйце мяне, бо я адпавядаю тэорыі...»

Вяртаючыся да Кандрусевіча, можна сказаць, што новыя творы, паказаныя на выставе, не абслугоўваюць модныя тэорыі. Наадварот, тая тэматыка, да якой ён звяртаецца ў «Ватэрлініі», вельмі спецыфічная і ў чымсьці нават архаічная. Можна сказаць, што ў апошнія два гады ў творчасці Уладзіміра Кандрусевіча адбываецца нейкі ўнутраны зрух, мастак нібы выслізгвае з зоны актуальных дыскурсаў і звяртаецца да пытанняў хрысціянскай маралі, да чалавека, які змагаецца са сваімі ўнутранымі супярэчнасцямі, інстынктамі і маральнаэтычнымі надбудовамі. І цяпер ён увасабляе не ананімнае грамадства, якое раздзіраецца прыхаванымі неўрозамі, а чалавека; не сацыяльна-дэструктыўныя працэсы, а індывідуальную ўнутраную барацьбу. Гэта новая тэматыка твораў апелюе да духу позняга Сярэднявечча і адначасова — да найноўшых псіхатэрапеўтычных практык. Да прыкладу, у працы «Чорная дзіра» відавочным рэфрэнам чуецца загалоўная тэма жывапісу позняга Сярэднявечча — «скокі смерці». А сілуэты постацей, усярэдзіне якіх пульсуюць і пераплятаюцца адна з адной іншыя постаці, з'яўляюцца ледзь не прамой ілюстрацыяй механізма інтраекцыі (убіранне ўнутр), апісанага ў гештальттэрапіі. Нагул, новыя творы часта ўяўляюць складаныя канстэляцыі з целаў, якія знітоўваюцца, ляцяць, балансуюць. У працах 2013 года атмасфера згушчаецца, з'яўляецца больш містыкі, сітуацыі становяцца падобнымі да сну. Якая-колечы суаднесенасць з пэўным месцам ці часам знікае. Той упор на «тут і цяпер», які быў у працах Кандрусевіча серыі «Гарадскія гульні», цалкам адыходзіць. Час спыняецца, а прастора становіцца ўмоўнай. ■

Ігар Бышнёў

САМ-НАСАМ З ДЗІКАЙ ПРЫРОДАЙ

АЛА БАБКОВА

Калі б Ігар Бышнёў быў музыкантам, яго можна было б назваць чалавекам-аркестрам. Але музыкай займаецца яго жонка, а сам ён выбраў іншыя сферы прафесійнай дзейнасці. Разглядаю сувенірныя паштоўкі, зробленыя ім разам з сынам, і думаю: можна зняць фотакамерай на вялікай адлегласці ваўка і ваўчыху, якія мілуюцца, і максімальна наблізіць да нас іх сімпатычныя пысы — цяперашняя тэхніка гэта дазваляе. Але як зафіксаваць, напрыклад, такі сюжэт: лясны вожык узлез на корч і, нібыта Нарцыс, любуецца ўласным адлюстраваннем у вадзе? Пашанцавала? Ці аўтар ведае нейкія патаемныя падыходы да звяроў?

Відэафільмы, якія здымае Ігар Бышнёў, заўжды высока ацэньваюць на беларускіх і міжнародных кінафестывалях, прысвечаных экалагічнай тэматыцы, бо зафіксаванае ім жыццё «братоў нашых меншых» утрымлівае шмат адметнага і карыснага для чалавечага вопыту. Яго экранныя назіранні даюць магчымасць угледзецца ў паўсядзённыя звычкі зграі (як у стужках «Апошнія арлы», «У царстве бакланаў і чапляў»), фарміруюць уяўленне пра жыццё адселеных тэрыторый (цыкл з шасці фільмаў «Чарнобыльскія джунглі. 20 гадоў без чалавека»).

Той, чыё веданне кінематаграфічнага асяроддзя грунтуецца на чутках, звычайна атаясамлівае яго з «багемай» і фестывальнымі тусоўкамі. У кагосьці, магчыма, і так, але Ігар Бышнёў адрозніваецца нават ад калег, якія ігнаруюць свецкае жыццё. У паўсядзённасці ён не адарваўся ад дрэў, травы, сонца, гукаў прыроды — жыве з сям'ёй у вёсцы Дамжэрыцы ў Бярэзінскім біясферным запаведніку. Ды і такіх працаголікаў, як ён, трэба яшчэ пашукаць! Той дзень, калі мы з ім размаўлялі, пачаўся а шостай раніцы і павінен быў скончыцца не раней за дзве гадзіны ночы. Гэта — норма.







У час здымак цыклу дакументальных фільмаў «Чарнобыльскія джунглі. 20 гадоў без чалавека».

Ігар Іванавіч, кім вы самі сябе лічыце: вучоным, кінематаграфістам, фотамастаком, тэлевядучым, папулярызатарам прыроды і экалагічнай пісьменнасці?

— Я ішоў у прафесіі метадам адмаўлення. Так, вучоны, бо скончыў біялагічны факультэт БДУ, аспірантуру і абараніў дысертацыю па тэме «Птушкі Бярэзінскага запаведніка». І дагэтуль займаюся грамадскай працай па спецыяльнасці. Але калі стаў займацца кіно (спачатку дапамагаў рэжысёру-аператару Сяргею Пятроўскаму), дык вырашыў: сумяшчаць з ім навуку не буду. І відэакамера зрабілася маім інструментам, а мантажная — працоўным месцам. Дагэтуль не лічу сябе прафесійным рэжысёрам. Хутчэй — нядрэнным папулярызатарам дзікай прыроды. Яна мяне заўсёды цікавіла, чаравала, здзіўляла. А праз яе свет можна ісці да іншых тэм, дапамагаючы навуцы і спрыяючы асвеце глядацкай аўдыторыі. Можна, напрыклад, выявіць зусім нечаканыя сувязі з этнакультурай, знайсці ў гэтым «арэале» першаснову, прыродны пачатак.

А як вы ставіцеся да пастулата тургенеўскага Яўгена Базарава: «Прырода — не храм, а майстэрня, і чалавек у ёй працаўнік»?

— Паспрабую сфармуляваць... Прырода — храм, а чалавек у ёй, у тым ліку, і працаўнік. У храме ж трэба паводзіць сябе адпаведна, ды і ў яго некалькі прызначэнняў. Законы прыроды вельмі гарманічныя і сугучныя чалавеку. Калісьці ў маладосці я прыдумаў такое выслоўе: «Калі ёсць Бог, то гэта — прырода». Так думаў у даўнія часы, але нейкі боскі пачатак у прыродзе ёсць. Няхай чалавек застаецца работнікам у храме, калі па тое прыйшоў. Кожны ж прыходзіць туды са сваёй неабходнасцю.

Сачу за вашымі рэжысёрскімі спробамі з самага пачатку, з асветніцкіх стужак «Жывая вада» і «Лясныя хованкі», якія зроблены ў 2001-м. І чым далей вы рэалізоўваліся, тым больш рабілася відавочна: Ігар Бышнёў прыйшоў у кіно вельмі своечасова. Бо калі з'явіліся аўдыявізуальныя тэхналогіі, стала магчыма здымаць больш простым і танным спосабам. Кінакамера з плёнкай такіх магчымасцей не давала. Быццам нешта вас падштурхнула — ідзі!

Гэта надзвычай карыснае супадзенне для беларускага асветніцкага кіно, бо яму, у адрозненне ад кінематографа іншых краін, якраз не хапала падобнай фігуры. Ведаеце, калі глядзела птушыныя і звярыныя гісторыі эстонца Рэйна

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Марана, вашага, так бы мовіць, творчага бацькі, філасофскія экапрыпавесці паляка Крысціяна Мацішака, то думала пра нішу, што ў нас заставалася незанятай. І прыйшлі вы — чалавек, які не толькі ведае схаваны ад нашага вока свет, але і здольны перадаць на экране асабістыя адчуванні. У вас ёсць нейкая свая творчая методыка?

— Новыя тэхналогіі з'явіліся ўслед за зменамі ў грамадстве. Можна скарыстаць хуткасную фотаздымку, зрабіць 200 кадраў і выбраць з іх адзін. Але... Новыя тэхналогіі вельмі важныя, аднак яны не павінны падмяняць эмацыянальнасць успрымання, уласны погляд на жывы свет і яго адлюстраванне.

Ужо восем гадоў вы з аднадумцамі рыхтуеце цыкл «Мільён пытанняў аб прыродзе» на тэлеканале «Мир» — аб тых дзівосных з'явах, што існуюць на беларускіх прасторах побач з намі. Гэтыя перадачы глядзяць сем'ямі ў шмат якіх краінах СНД і рэгіёнах Расіі. Як вам удаецца знайсці сітуацыі, канфлікты ў жыцці лясных, палявых, азёрных насельнікаў?

— Часцей за ўсё гісторыі з'яўляюцца самі. Ды і ёсць шмат людзей, якія сігналізуюць пра нейкія прыродныя з'явы і здарэнні. *(У час гутаркі хтосьці патэлефанаваў Ігару Іванавічу з Новалукомля, паведаміўшы пра бакланаў і арланаў, якія ўладкаваліся на беразе.)* У фаўне і флоры ёсць падзеі, якія нельга адразу несці на экран. Трэба пасачыць, назапасіць інфармацыю, вылучыць штосьці важнае, інакш кажучы, падысці прагматычна. А ёсць актуальныя падзеі. Напрыклад, стала вядома, што аматары прыроды з 142 краін сочаць у рэжыме on-line, як у гарадскіх умовах выхоўвае птушанят дзівосная птушка сокал-пустальга (*ля гнязда паставілі вэбкамеру — відэакамеру, якая падключана да камп'ютара для працы з сеткавымі прыстасаваннямі. — А.Б.).* Вучоным зразумела, чаму гэтыя птушкі прыжыліся ва індустрыяльным асяроддзі: інстынкт кліча іх займаць усялякія нішы. Яны гняздуюцца ў скалах або пасяляюцца ў іншых незанятых гнёздах. У горадзе Прыпяць мы здымалі іх на балконах шматпавярховых дамоў...

Горад-здань без людзей, але ў ім лётаюць крылатыя стварэнні, — гэта нейкае сюррэалістычнае відовішча...

— Другі дзівосны выпадак. Пара сокалаў выхоўвала птушанят... у вентыляцыйных адтулінах гродзенскага касцёла. Вось вам кіношная гісторыя і адначасова каштоўныя сведчанні для навукі. Гледачам жа цікава даведацца пра тое, што ў часы Сярэднявечча сокалаў рыхтавалі для палявання, а сокалыпустальгі былі забавай для паняў. У дадатак мы знайшлі ў Гродне рыцарскі клуб, сябры якога не ведалі пра сваіх крылатых суседзяў, пазнаёмілі іх з незвычайнымі насельнікамі. Хлопцы сачылі за імі, камера — за іх тварамі і птушынымі паводзінамі.

Вялікі грамадскі рэзананс меў ваш цыкл «Чарнобыльскія джунглі. 20 гадоў без чалавека», у якім з кінематаграфічнымі паплечнікамі вы даследавалі «самапачуванне» драпежнікаў і вегетарыянцаў-зуброў, а таксама іншых звяроў і птушак пасля магутнай тэхнагеннай катастрофы.

— З Паўлам Зубрыцкім і іншымі калегамі мы здымалі ў зоне два гады і завяршалі стужкі ў шалёным тэмпе. Я далёкі ад таго, каб лічыць нашы шэсць навел дасканалымі, але мы працавалі з гранічнай самаадданасцю. У памяці моцна адбіўся пачатак, калі мы толькі апынуліся ў зоне: боль, жах, здзіўленне, радасць — усё разам. Потым, калі прыходзіш у сябе, сутыкаешся з чалавечай трагедыяй і буяннем прыроды — як нейкім нашэсцем. Без прысутнасці чалавека прырода сама сябе адраджае за пятнаццаць-дваццаць гадоў. Значыць, у нашых дзеяннях прысутнічае штосьці не тое, трэба часцей прыглядацца да законаў прыроды. Паміж ёю і чалавекам ёсць адрознасць. Для людской супольнасці больш важны індывідуум, яго знікненне — трагедыя. Для прыроды наадварот: жывёльны свет ахвяруе часткай, каб выжыла папуляцыя.





Класічны прыклад, не звязаны з Чарнобылем: сава выводзіць мноства птушанят і ўсіх гадуе, але пры недахопе корму старэйшыя з'ядаюць малодшых.

У зоне мы сутыкнуліся вось з якімі з'явамі. Белых буслоў стала менш, бо яны прызвычаіліся жыць побач з чалавекам. Чорных буслоў, якія хаваюцца ад людскога вока, наадварот, зрабілася болей. А ўвогуле братам нашым меншым нядрэнна жывецца ў суседстве са стронцыем і цэзіем, бо яны лепш прыстасаваны да катаклізмаў.

Імпануе, што вы ўвесь час шукаеце новыя тэмы, сюжэты, герояў, імкнецеся да нечаканых ракурсаў у сваёй кінематаграфічнай дзейнасці. Па фільмах бачна: вы часта застаяцеся ў глушы сам-насам з дзікай прыродай. Не баіцеся нечаканых драпежнікаў?

— Каго вы маеце на ўвазе?

Вепрука, ваўка, рысь...

— Паводзіны дзікіх жывёл прадбачыць лягчэй, чым учынкі чалавека. Паспрабуйце ўявіць рэакцыю апошняга пры сустрэчы ў начным горадзе — не зможаце, а жывёлы ў прыродзе — можна. Вось, напрыклад, воўк — найразумнейшы жыхар лесу. Ён адзін з нешматлікіх звяроў, які спакойна дазваляе забраць сваё патомства, ваўчыха не накінецца на чалавека. Калі мы здымалі чарнобыльскіх ваўкоў, дык думалі, што тут, у глушы, яны нас не заўважаць. Нічога падобнага: яны нас яшчэ як кантралявалі! У часы вайны здараецца, што папуляцыя множыцца, з'яўляюцца звяры-людаеды, тады адносіны робяцца ненармальнымі. Мадэль стасункаў чалавека з дзікім драпежнікам такая: змяя ўджаліць, калі на яе наступіш. Астатнія варыянты бяспечныя.



Фотаздымкі Ігара Бышнёва, зробленыя ў беларускіх запаведніках.

Прыкметна, як вы крок за крокам набліжаліся ў стужках да большай прысутнасці чалавека, або, як кажуць, героя. Некалькі гадоў таму мы з калегамі-крытыкамі абмяркоўвалі ваш поўнаметражны фільм «Рака жыцця», у якім удзельнічае і дае каментар мастак Анатоль Бухаркін са сваім уласным поглядам на прыроду. Знойдзена гармонія паміж адушаўлёным і неадушаўлёным светам, таму карціна застаецца ў памяці. Да стужкі прэтэнзій няма, наадварот, хочацца сказаць пра яе самыя ўзнёслыя словы — такое хараство яна выпраменьвае.

А вось апошні фільм «Дачка Прыпяці», таксама поўнаметражны, крыху пакрытыкую. Відавочна, гэта новы віток у вашай рэжысёрскай дзейнасці. Як і ў карціне «Рака жыцця», тут адчувальнае імкненне больш глыбока спасцігнуць трыяду «чалавек — прырода — рэчаіснасць». Ёсць у стужцы эпізоды, калі пачынаеш часцей дыхаць. Уражваюць здымкі з вышыні птушынага палёту, калі невялікую палескую вёсачку бачыш як геаграфічнае месца на зямным шары. Або эпізод, калі гераіня плача на беразе Прыпяці. Уражанне — быццам сцэна з таленавітага мастацкага фільма. Але дакументалістыка патрабуе выверанасці ўсіх кампанентаў, і яны павінны закладацца ў драматургіі. Фільм няроўны, гайдаецца ад спроб ухапіць натуральнасць і своеасаблівасць жыцця сучаснай вёскі і галоўнай гераіні да ілюстрацыйнасці, да збояў думкі і рытму. Крыху не хапіла, каб дайсці да мастацкай вяршыні.

— Перада мною паўстала праблема: як рухацца, што рабіць далей? Бо з'явіўся іншы погляд на кіно, трэба было асвойваць новыя падыходы. Лічу за шчасце сустрэчу з Кацярынай Панчэня, гераіняй фільма «Дачка Прыпяці», і людзьмі, якія жывуць у вёсцы Пагост Жыткавіцкага раёна Гомельскай вобласці. Яны існуюць у згодзе з сабой і прыродай, беражліва ставяцца да яе, да таго, што атрымалі ад продкаў. Нельга было не ўлюбіцца ў натуральнасць асяроддзя, якое складаецца з песень, галашэнняў, ткацтва, паўсядзённага побыту, своеасаблівых узаемаадносін. Тут няма нічога музейнага, тут свой гаспадарчы, культурны, чалавечы ўклад. Так, не хапіла вопыту, ведаў, часу. Я больш упэўнена адчуваю сябе пры здымках прыроды і ў каторы раз шкадую, што не маю кінематаграфічнай адукацыі.

На заканчэнне размовы спытаю: усё-такі што вас трымае за многія кіламетры ад месца працы, ад горада?

— Магчымасць назіраць за хадой часу. Магу паспачуваць чалавеку, які не пачуў спеваў салаўя, — ён прапусціў вясну. А я магу бачыць, як з'яўляюцца першыя праталіны, пралескі, змяняюцца колеры прыроды. І гэтак ва ўсе цыклы. І паветра тут чысцюткае. Мы з жонкай і сынамі — не затворнікі. Калі хочам, можам адправіцца ў Маскву, Кіеў, Пецярбург, у тэатры ды музеі. Але ў гарадскім ладзе жыцця не бачу пераваг. Ён быццам не натуральны для чалавека. Як дрэнны мурашнік. У горадзе хутчэй стамляюся, а прырода вяртае сілы…

Дадам, што майго субяседніка запрашалі і запрашаюць у міжнародныя і нацыянальныя праекты — у дзень нашай гутаркі ў яго павінна была адбыцца сустрэча з гэтай нагоды, а праз два дні ён збіраўся па запрашэнні ў Азербайджан, дзе здымае Шырвінскі нацыянальны парк і яго насельнікаў.

Калі сабраць разам усе фестывальныя і спецыяльныя ўзнагароды рэжысёра, спатрэбіцца, прынамсі, не адна паліца. Нядаўна яму споўнілася пяцьдзесят. Ён здзейсніў тое, што называюць кінематографам Ігара Бышнёва, але як перфекцыяніст не лічыць дасягнутае вяршыняй. Для яго мэта творчасці — па Барысу Пастэрнаку — самаадданасць. ■

Каардынаты без крытэрыяў

З рэдакцыйнага «круглага стала»

У дыскусіі за «круглым сталом» узялі ўдзел крытыкі і рэжысёры, тэарэтыкі і практыкі сучаснага беларускага тэатра, якім неабыякавы яго лёс: Рычард Смольскі, Таццяна Арлова, Аляксей Стрэльнікаў, Алена Мальчэўская, Мікалай Пінігін, Ала Палухіна, Таццяна Траяновіч. Мадэратар — галоўны рэдактар часопіса «Мастацтва» Людміла Грамыка.



Людміла Грамыка: Наша сустрэча была ініцыяваная кіраўніком Цэнтра эксперыментальнай рэжысуры Таццянай Траяновіч. Уплывовых рэжысёраў і крытыкаў мы папрасілі вызначыць каардынаты і крытэрыі, паводле якіх існуе беларускі тэатр. Важна намацаць яго болевыя кропкі і зразумець, што перашкаджае тэатру нармальна развівацца, паспяхова рухацца наперад.

Рычард Смольскі: Крытэрыі мастацкасці сучаснага тэатра вызначыць складана, бо тут больш пытанняў, чым адказаў. Найперш таму, што сфера культуры ахопленая сістэмным крызісам. На жаль. І справа не толькі ў тым, што змяншаецца фінансаванне, хоць гэта таксама важны паказчык. Проста культура адыходзіць на перыферыю грамадскіх інтарэсаў. У моладзі цяпер зусім іншыя прыярытэты. І тут мы даганяем развітыя еўрапейскія краіны, дзе акцёрам, рэжысёрам, мастаком быць не прэстыжна. Гэтыя прафесіі кормяць нямногіх. Беларускі тэатр сёння ў літаральным сэнсе вымушаны змагацца за выжыванне. Узнікае невырашальная супярэчнасць паміж камерцыялізацыяй творчай інстытуцыі і мастацкім узроўнем спектакляў. І калі чую, што тэатры павінны самі зарабляць грошы на жыццё, вельмі засмучаюся. Гэта не атрымлівалася ніколі, варта звярнуцца да гісторыі. Апрача іншага, пры камерцыялізацыі тэатральнай справы творчыя дасягненні сцэнічных калектываў становяцца надзвычай сціплымі.

Гэта я да пытання аб прыбытковасці тэатральнай справы. І пра мадэль стацыянарнага рэпертуарнага тэатра з пастаяннай трупай, якая склалася ў нас у XX стагоддзі. Без сур'ёзнай дзяржаўнай падтрымкі і дапамогі бізнес-супольнасці выжываць ды яшчэ захоўваць высокі мастацкі ўзровень рэпертуарнаму тэатру вельмі складана. У яго надта мала рэсурсаў. Мала рэсурсаў і ў Акадэміі мастацтваў. Выпускнікі, маладыя рэжысёры атрымліваюць дыпломы і знікаюць. Мяняюць прафесію, дзе і як яны — не ведае ніхто.

Таццяна Арлова: Едуць у Расію і квітнеюць там.

Рычард Смольскі: Добра, што рэжысёр Пінігін адбыўся і прафесіі пры любых раскладах не здрадзіць. А што рабіць маладому 25-гадоваму чалавеку, які скончыў ВНУ, прыходзіць у тэатр, каб займацца мастацтвам, а яму рэчаіснасць палкай па галаве: «Хлопцы, выжывайце!» Атрымліваецца, у тэатра застаецца толькі ўтылітарная, прыкладная функцыя.

Людміла Грамыка: Грошай не хапае заўсёды. Я разумею, гэта насамрэч вялікая праблема, але ж тут мы пэўна яе не вырашым. Проста ўявіце ідэальную сітуацыю: тэатры атрымалі сродкаў столькі, колькі захацелі. Ці зменіцца агульная тэатральная карціна, мастацкі ўзровень нашых тэатраў?

Рычард Смольскі: Нічога не зменіцца.

Людміла Грамыка: Ці значыць гэта, што тэатр насамрэч страчвае элементы мастацкасці? Эстэтычныя якасці больш нікога не цікавяць? Галоўны клопат — выраблядь прадукт, які добра прадаецца. Гэта толькі ў нас так адбываецца, або ёсць яшчэ краіны, дзе тэатр паставіў сябе ў суцэльную залежнасць ад наяўнасці грошай?



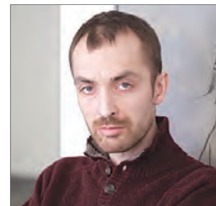
Рычард Смольскі: Так нельга ставіць пытанне: ёсць або не залежнасць ад грошай. На маю думку, існуе залежнасць ад іншага. Прынамсі, польскі Люблін і беларускі Брэст па колькасці насельніцтва прыкладна аднолькавыя. У Брэсце адзін драматычны тэатр, які фінансуецца дзяржавай. У Любліне — дзесяць драмтэатраў атрымліваюць муніцыпальную датацыю. Апрача таго, ім дапамагае бізнес-супольнасць, і яны цудоўна існуюць. Зразумела, што з дзесяці калектываў яркіх, таленавітых творцаў можа выкрышталізавацца больш, чым з аднаго. Гэта я пра адвечны закон дыялектыкі, калі колькасць пераходзіць у якасць. Трэба мець болей тэатраў, тады ўрэшце з'явіцца свой Някрошус.

Людміла Грамыка: Толькі грошы, нават калі гэта галоўная ўмова для выжывання, можна зарабляць па-рознаму — магчыма на сцэнічных шэдэўрах, магчыма на звычайнай папсе. Напрыклад, пасля гучнага поспеху гродзенскай «Пікавай дамы» на спектакль дагэтуль немагчыма набыць білеты. Між тым, большасць рэгіянальных тэатраў робіць аншлагі на рознага кшталту «Жанатых таксістах». І гэта, безумоўна, паказчыкі ўзнімае, а тэатр разбурае.

Рычард Смольскі: Калі ты ведаеш, як тэатрам трэба зарабляць грошы, павінна сабраць дырэктароў і правесці для іх платны семінар.

Людміла Грамыка: Але ж гэта зусім не мая справа. Я мушу толькі канстатаваць: «Тэатр мізарнее з-за адсутнасці грошай». Гэта наша першая выснова. Другое пытанне: у такім разе якое значэнне набывае мастацкасць?

Рычард Смольскі: Наўрад ці знойдзецца рэжысёр, які скажа: «Добра, буду ставіць спектакль, але мастацкі ўзровень мяне не хвалюе. Галоўнае, каб была поўная зала, апладысменты і каб гледачы крычалі "Брава!"». Вядома, рэжысёр хоча, каб гэта быў твор мастацтва, каб акцёры стварылі мастацкія вобразы. Да гэтага імкнуцца ўсе, толькі не ва ўсіх атрымліваецца. Бяру грэх на душу, але перакананы, што значная частка таленавітай моладзі адвярнулася ад тэатра. Хто сёння ідзе ў Акадэмію, якія ў нас конкурсы і з каго даводзіцца выбіраць студэнтаў, вам могуць распавесці педагогі. І гэта таксама красамоўны паказчык.



Аляксей Стрэльнікаў: Апошнім часам мы пастаянна кажам, што 27 сцэнічных калектываў на ўсю краіну — гэта замала і нам трэба іх колькасць павялічваць. Толькі невядома за кошт чаго павялічваць! Між тым, я бачу, што ў нас літаральна ніадкуль з'яўляюцца недзяржаўныя тэатры, пласт якіх станчэў яшчэ напрыканцы 1990-х. Зусім нядаўна іх можна было на пальцах адной рукі пералічыць. Разрыў паміж узроўнем прафесійных і студыйных калектываў меўся каласальны. Але цяпер на першы план выйшлі пластычныя тэатры, якія ўсё больш прафесіяналізуюцца і займаюцца эксперыментальнымі формамі. Напрыклад, у Брэсце ёсць такая група, якая займаецца эксперыментальнымі пастаноўкамі.

«Пан Тадэвуш» паводле Адама Міцкевіча.
Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы.

«Рамонт».
Пластычны тэатр «InZhest».



«Гамлет» Уільяма Шэкспіра.
Магілёўскі абласны тэатр лялек.

Калектыў развіваецца, іх ужо запрашаюць на міжнародныя фестывалі. У Магілёве нечакана з'явілася самастойная трупа акцёраў, якія таксама спрабуюць самасцвярджацца. Працэс распачаўся. І людзі насамрэч займаюцца тэатрам не дзеля грошай і без усялякай фінансавай падтрымкі.

Рычард Смольскі: Як Станіслаўскі казаў: «Аматары выратуюць тэатр».

Аляксей Стрэльнікаў: У нейкім сэнсе, так.

Алена Мальчэўская: Чаму аматары? У Магілёве якраз усе прафесійныя ўдзельнікі.

Аляксей Стрэльнікаў: Напрыклад, Вячаслаў Іназемцаў 30 гадоў займаецца тэатральным гуртком пры заводзе «Інтэграл». Але хто будзе вымяраць ягоную прафесійнасць? Мне здаецца, у нас у гэтым жанры больш прафесійнага чалавека, чым Іназемцаў, не існуе. Хоць ён і не можа пракарміць сябе асобнымі праектамі, ягоная тэатральная мадэль рэальна працуе. У сувязі з гэтым узнікаюць пытанні: чаму з'явіўся такі каласальны разрыў паміж тым, што паказваем на афіцыйных пляцоўках, і альтэрнатыўнай сцэнай, дзе спрабуем развіваць звышактуальныя формы? Разрыў паміж традыцыйнымі, прадказальнымі пастаноўкамі, калі гледачы атрымліваюць толькі тое, чаго чакаюць, і новымі творчымі пошукамі? І чаму тут не працуе закон сазлучаных сасудаў? Нібыта былі паспяховыя спробы ў Яўгена Карняга, які ставіў пластыку ў Рускім тэатры. «D.O.Z.SK.I» былі далучаныя да Маладзёжнага…

Таццяна Арлова: У выніку ўсё скончылася кепска.

Аляксей Стрэльнікаў: Але, Дзмітрый Залескі ў Маладзёжным працаваў, чаму не атрымалася? Здаецца, ідэя такога сінтэзу была выбітная. Для чаго яшчэ патрэбны Маладзёжны тэатр, калі ён не з'яўляецца своеасаблівай рэзідэнцыяй для маладых творцаў?



Мікалай Пінігін: Значыць, давайце за рукі возьмемся і будзем займацца мастацтвам?! Пра гэта гаворка? Але ж у Купалаўскім усё проста. Кожны запатрабаваны артыст у тэатры заняты 22 дні на месяц. Хоць яму яшчэ трэба недзе грошы дадаткова зарабляць, каб пракарміць сям'ю. Адпаведна, рэпетыцыі прызначаюцца так, каб акцёраў можна было на здымкі адпускаць. Таму ва ўсіх спектаклях працуе па два склады выканаўцаў. Мастацтва? Ды намераў такіх няма! Як трэба? Вядома, як. Спачатку ствараецца асяродак, потым падцягваюцца рэсурсы. Ідзе фінансаванне. Урэшце прыходзяць маладыя і пачынаецца праца. Сёння пластычныя тэатры — канвертуемая рэч, дзеля таго, каб вандраваць па свеце. З драмай гэта зрабіць складаней. Так, у нас ёсць паспяховыя пластычныя тэатры, але ёсць і драматычныя, якія напаўжывыя. Бо мы захраслі недзе ў цывілізацыйным працэсе. Паўсюль музыка, пластыка, а слова неяк дэвальвуецца. І гэта аб'ектыўная карціна. Пэўна, трэба, каб драматычны тэатр таксама змяняўся. Але гэта складанае пытанне. І ніхто ў нас не ведае, як яго вырашыць. Напрыклад, калі ў дзяржаўным тэатры ў Германіі нехта паставіць камерцыйны спектакль — датацыі ўвогуле не атрымае. Там стымулююцца зусім іншыя рэчы. За камерцыю рэжысёра пакараюць так, што да тэатра ён болей не падыдзе. А нам кажуць: «Пераходзьце на самаакупнасць». Мы падлічылі: для гэтага квіток у тэатр павінен каштаваць паўтара мільёны. Зноў праблема.

Людміла Грамыка: Такім чынам, наспела неабходнасць рэфармавання тэатральнай сістэмы. Варта думаць пра новую тэатральную мадэль або пра тое, як змяніць старую? Што лепш?

Мікалай Пінігін: Існуе рэпертуарны тэатр, дзе мастацкаму кіраўніку трэба клапаціцца пра многія рэчы. Паралельна ўзнікае праектны тэатр, дзе рэжысёру працаваць нашмат прасцей. Зрабіў праект — і ні за што не адказваеш. Неяк так… У дзяржаўным тэатры ўсё куды больш складана. Маем сродкі на адну пастаноўку ў год. Нарэшце створаны апякунскі савет, у які ўваходзяць прадстаўнікі банкаў. Частку пастановак будуць фінансаваць яны, але пры гэтым мусяць яшчэ падаткі заплаціць. Так што тут таксама не ўсё проста.

Сітуацыя прыкладна наступная. Існуе нейкі мастацкі асяродак, і табе кажуць: «Вы поле засейце, толькі зерняў вам не дадзім, угнаенняў не дадзім. Няхай само квітнее і пахне». Але так не бывае. У рэпертуарным тэатры мільён праблем. Ёсць план міністэрства. Мы павінны сыграць 287 спектакляў на год і атрымаць за гэта грошы. Мы можам суцэльна высокамастацкі тэатр зрабіць, толькі ў такім разе дзе возьмем гледачоў? Таму дзеля таго, каб тэатр развіваўся, нам і неабходныя рэсурсы.

Людміла Грамыка: Наступная выснова напрошваецца сама сабой — сцэнічнае мастацтва нікому непатрэбнае.

Таццяна Арлова: У якім сэнсе нікому непатрэбнае, я штосьці не разумею?

Мікалай Пінігін: У нас стопрацэнтная запаўняльнасць глядзельнай залы, па якіх паказчыках — нікому?

Людміла Грамыка: Як рэжысёр ты не павінен вымяраць папулярнасць тэатра запаўняльнасцю глядзельнай залы. Я ўсё пра той самы кляты мастацкі элемент.

Мікалай Пінігін: А ў нас што, «Жанаты таксіст» ідзе ў рэпертуары? Не. Квіткі ў тэатр набыць немагчыма. Давай згадаем яшчэ чэхаўскую «Чайку», словы Трэплева: «Патрэбны новыя


«Аракул?..» паводле пьесы Андрэя Макаёнка «Зацюканый апостал». Нацыянальны тэатр імя М.Горкага.


«Patris» Сяргея Анцэлевіча, Дзмітрыя Багаслаўскага, Віктара Красоўскага. Цэнтр візуальных і выканальніцкіх мастацтваў, Новы драматычны тэатр.

формы». Толькі, думаю, справа зусім не ў новых і старых формах, а ў тым, што свабодна ліецца з тваёй душы. Проста ёсць эксперыментальны тэатр, які не адказвае за фінансавую дысцыпліну, за колькасць гледачоў у зале. Гэта як у тэарэтычнай навуцы: «Маю права на правал, яшчэ не зрабіў адкрыццё, шукаю». І ёсць тэатр пад назвай: «Зарабляйце!». Ды толькі калі: «Зарабляйце!», усё астатняе павінна быць даволі дэмакратычна. Дай Бог нам утрымліваць такую махіну. У эстэтычным плане ніякіх супярэчнасцей няма, але неабходна падцягваць рэсурсы.



Таццяна Арлова: Мне здаецца, не зусім правільна штораз казаць пра камерцыйныя складнікі. Грошай заўсёды не хапала, акцёры і раней былі галодныя, што тут паробіш? Толькі я мушу зазначыць іншае. Мне здаецца, рэпертуарны тэатр ставіцца пад сумненне марна і заўчасна. Вельмі добра ў ім усё ўладкавана. А вось сістэма кіраўніцтва тэатральным працэсам у Беларусі састарэла. Яна пранржавела, рыпіць, развальваецца на хаду, усё стрымлівае, не дае магчымасці развівацца. З іншага боку, няпраўда, што молодзі гэта нецікава. Маладыя ходзяць у тэатр. Яшчэ як! І прафесіяй гэтай хочуць займацца. Тады чаму такія праблемы ўзніклі? Пры нашай тэатральнай сістэме маладыя рэжысёры практычна не маюць магчымасцей нешта паспрабаваць, паставіць спектакль, памыліцца, нарэшце, гузак набіць. Штораз чуюць: «Не касавы спектакль атрымаецца, мы не ведаем, што ты нам пакажаш». Толькі ў цэнтрах пры РТБД і пры Акадэміі мастацтваў ідзе нейкае жыццё. Яны чытаюць п'есы, робяць эскізы спектакляў, вакол шмат людзей кучкуецца. Мабыць, з гэтага асяродку трэба выбіраць самых таленавітых. Канешне, калі мысліць маштабнымі праектамі, патрэбны моцны прафесіянал, здатны задаволіць усіх. Але ж моладзь працуе над праектамі камернымі. Яны так прарываюцца. Праходзяць некалькі перыядаў: спачатку «я і Моцарт», потым «мы з Моцартам», нарэшце — «Моцарт і я». Разумееце?

Чаму лічу, што наша тэатральная машына заржавела? На маю думку, паміж Міністэрствам культуры, абласным упраўленнем культуры і дырэктарскім корпусам няма дамоўленасці. А так важна, каб у тэатры, умоўна кажучы, на месцы кабінета дырэктара не ўзнікаў банна-пральны трэст. Апошнім часам у калектывах, дзе няма галоўнага рэжысёра або мастацкага кіраўніка, невядома што адбываецца. Гэта дзіўна, бо ёсць Акадэмія кіравання пры Прэзідэнце Рэспублікі Беларусь, куды са сферы мастацтва прыходзяць вучыцца людзі, якія не толькі клубамі загадваць могуць. Безумоўна, дырэктар тэатра — штучны тавар, ён не сыходзіць з канвеера. Часта гэта энтузіясты, якія робяць сваю справу нягледзячы ні на што, бо яна ім падабаецца. Мне здаецца, тым, каму падабаецца, трэба ствараць самыя спрыяльныя ўмовы.

Рычард Смольскі: Мы ўсе сумуем па мастацкіх вышынях. Ды выбачайце, сапраўдныя творчыя прарывы нават раней здараліся толькі раз на пяць — дзесяць гадоў. Але вось гэтая туга непазбыўная. І крытыкі тут, бясспрэчна, маюць рацыю, бо яны стымулююць тэатральную дзейнасць. Што датычыцца агульнага ўзроўню нашага драматычнага тэатра, ён, на маю думку, прыстойны. І канешне, рэпертуарны тэатр ні ў якім разе нельга раздзіраць на патрэбу незразумелых рыначных стасункаў. Перад тэатральнымі дзеячамі стаіць задача захаваць годнасць прафесіі ў новых умовах, прывабіць у тэатр самых крэатыўных і таленавітых. Над гэтым трэба думаць разам.

Аляксей Стрэльнікаў: Здаецца, наспела неабходнасць у тэрміналогіі для рынка забаў. Ад нас ужо гэта патрабуюць: самаакупнасць, кошт білетаў... Прытым сто тысяч за квіток на спектакль беларускіх тэатраў — лічыцца шмат, а пяцьсот за незразумелае прывазное — яшчэ мала. І вось мы канстатуем: дасягнулі столі, стопрацэнтная запаўняльнасць глядзельнай залы. Хоць на самой справе нам яшчэ ёсць куды расці і развівацца. І рэсурсы, якія тэатр можа атрымаць ад грамадства — у шырокім сэнсе, не проста ад дзяржавы, — безумоўна ёсць. Іншая справа, што маркетынгавыя даследаванні не праводзяцца. Бо людзі, якія кіруюць працэсам, пра гэта нічога не ведаюць і не разумеюць. Даследаванняў па гледачах таксама няма. Мы гэтымі механізмамі не валодаем: якія менавіта гледачы, калі і чаму прыходзяць у тэатр — не ведаем. Публіка ў нас — увогуле, аудыторыя — увогуле. Сярэдняя тэмпература па бальніцы. Хоць знайсці мэтавую аудыторыю, прывесці на патрэбны ім спектакль і аб'яднаць — надзённая неабходнасць. Мне здаецца, за гэтым будучыня. Такім чынам наш тэатр зможа канкурыраваць з антрэпрызным расійскім, пад ціскам якога, па сутнасці, знаходзіцца. А цяпер мы проста плацім па рахунках — за тое, што апошняе дзесягоддзе ўспрымалі айчынны тэатр як дадзенасць, за тое, што мы яго не папулярызавалі, не рэкламавалі, не клапаціліся пра яго як мае быць. Успрымалі публіку як нейкі невычарпальны рэсурс. І думалі, што таленавітыя юнакі заўсёды ў Акадэмію прыйдуць, а зараз апынуліся ў сітуацыі, калі яны не прыйшлі. Спецыялістаў, якія насамрэч разбіраюцца ў тэатральнай справе, надзвычай мала. Публіка рэагуе на нейкія агульныя месцы, а нам складана вызначыць, што ёй трэба, што падабаецца. Дый сама тэатральная справа ў нас, здаецца, становіцца абстрактнай.


«Раскіданае гняздо» Янкі Купалы. Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі.


«Лодачнік» Ганны Яблонскай. Беларуская акадэмія мастацтваў.

Усё менш канкрэтных размоў пра канкрэтныя праблемы. Вось і зараз мы практычна не называем імёнаў і спектакляў. І гэта таксама паказчык.

Людміла Грамыка: Хутчэй, сімптом. Мне ўвогуле здаецца, што беларускі тэатр ахоплены творчай дэпрэсіяй. І гэта вельмі небяспечная хвароба, якая сама сабой не пройдзе. Тэатры закрываюцца ад грамадскасці, ад сваіх калег і крытыкаў. Яны не хочуць, каб крытыкі траплялі за агароджаную тэрыторыю і пры гэтым яшчэ нешта артыкулявалі.

Таццяна Арлова: Да таго ж у тэатр сёння не пускаюць чужых, хутчэй дадуць паставіць спектакль сваім артыстам. Ужо былі выпадкі, калі спектаклі рабілі бухгалтары і загпасты. Логіка пры гэтым наступная: грошай няма, абыдземся сваімі сіламі. Спектаклі ставіць абы-хто — хіба гэта не зніжае агульны ўзровень? Жудасную антрэпрызную прадукцыю ў Беларусь прывозяць у незлічонай колькасці. У нас вельмі зручная тэрыторыя для таго, каб ладзіць тэатральны «чос». Кошт квіткоў неверагодны, але людзі ідуць паглядзець на зорак серыялаў. А ў нас няма аніякай рэкламы, мы няздатныя завабіць да сябе публіку якасным прадуктам, бо нягнуткія, нязграбныя ва ўсіх працэсах.



Алена Мальчэўская: Чаму ў нас ніхто не лічыць па самаакупнасці прыхаваныя даходы, якія ў тэатраў ёсць? На прыкладзе швейцарскіх тэатраў, дарэчы, было падлічана, што па факце тэатры вяртаюць грамадству болей, чым на іх выдаткоўваецца. Каб прыйсці ў тэатр, людзі павінны прыгожа апрануцца, каб даехаць — купляюць бензін, акцёры плацяць падаткі і г.д.

Мікалай Пінігін: Калі ў людзей вырасце культурны ўзровень, узнімецца культура вытворчасці, эканоміка, яны будуць інакш паводзіць сябе ў пад'ездах... Проста падобныя ўкладанні разлічаныя на працяглы перыяд, у сувязі з тэатрам у нас пра гэта ўвогуле не думаюць. Зрэшты, адзінай прычыны, з-за якой менавіта ў тэатры складаецца такая няпростая сітуацыя, не існуе.

Таццяна Траяновіч: Баюся, я таксама не раскрыю вам увесь комплекс гэтых прычын. І ўсё ж перакананa, на ўзроўні «ніжэй плінтуса» наш тэатр не знаходзіцца. Казаць, што ўсё кепска, а тэатры толькі забаўляюць — гэта абсурд. Ёсць дастатковая колькасць спектакляў высокага ўзроўню. Але ж адкрыцці, як правіла, ідуць поруч з маладымі рэжысёрамі, якія ў большай ступені падуладныя жаданню што-небудзь змяніць, эксперыментаваць, шукаць. На жаль, далёка не ўсе тэатры сёння



адкрытыя для іх. За некалькі апошніх год сваю сцэну маладым рэжысёрам часцей за іншых прапаноўваў Купалаўскі тэатр. Агароднікава, Аверкава, Янушкевіч, Харланчук ставілі спектаклі на гэтых падмостках. Што далей? Сёння я магу сцвярджаць, што маладыя рэжысёры ў нас нікому непатрэбныя. І не толькі таму, што для многіх тэатральных дзеячаў гэта «кот у мяху». Мастацкі кіраўнік запрашае маладога рэжысёра ў тэатр і нясе за яго адказнасць. Урэшце дапамагае акрыяць чалавеку, які больш малады, энергічны, гатовы весці за сабой трупу, гатовы на эксперыменты і праз пэўны час можа зрабіцца моцным канкурэнтам. Так, гэта праблема існуе.

Таццяна Арлова: Але што такое малады рэжысёр? Мае сэнс навучаць гэтай прафесіі людзей, якія ў жыцці ўжо штосьці паспрабавалі. Вучыць дзеля таго, каб запоўніць студэнтамі прастору ВНУ, ды яшчэ, выбачайце, толькі дзяўчынак, ці варта?

Людміла Грамыка: Мяне цікавіць таксама адсутнасць творчай волі ў рэпертуарных тэатрах. У кожным сцэнічным калектыве шмат маладых артыстаў, ёсць пляцоўкі, на якіх можна выкарыстоўваць іх творчы патэнцыял. Маладыя заўсёды імкнуліся рабіць штосьці самастойна, па-за рэпертуарам. Гэта не патрабуе вялікіх грошай, іх проста неабходна своечасова падтрымаць. Яшчэ дзесяць гадоў таму шмат праектаў узнікала ў Купалаўскім тэатры. І раптам зусім перасталі гэтым займацца. Вось яшчэ адно сведчанне таго, што тэатр знаходзіцца ў дэпрэсіўным стане. Думаю, людзі, якія ўзялі на сябе адказнасць за існаванне вялікіх калектываў, маглі б моладзі неяк пасадзейнічаць.

Мікалай Пінігін: Ніхто не спыняе ініцыятыву знізу, проста ініцыятыў такіх не стае. У нас тры вольныя рэпетыцыйныя пакоі, але прапаноў няма.

Людміла Грамыка: А куды яны падзяваліся, іх было вельмі шмат?

Мікалай Пінігін: А чаму «капуснікаў» у тэатры няма — гэткае ж пытанне. Раней былі.

Таццяна Арлова: Гумар скончыўся.

Мікалай Пінігін: Тэатр — гульня з прасторай і часам. А канцэпцыя, як зазначаў Таўстаногаў, знаходзіцца ў глядзельнай зале. Рэжысёр проста павінен яе сфармуляваць. І тады ўзнікае цікавасць у публікі. Яна не можа неяк — увогуле.

Ала Палухіна: Успрыманне чалавекам спектакля, відовішча, карціны — абсалютна суб'ектыўнае. Па сутнасці, кожны з нас вольна ўзнаўляе свае ўражанні ад дотыку да мастацтва, і яны


«Самазванец» паводле трагедыі Аляксандра Пушкіна «Барыс Гадуноў». Брэсцкі тэатр лялек.



залежаць ад самога чалавека — ягоных ведаў, ментальнасці і г.д. Я не хачу разважаць пра тое, наколькі беларускае тэатральнае мастацтва далучанае да сусветнага тэатральнага працэсу, бо дзеля гэтага нам шмат яшчэ давядзецца працаваць. Але ў нас любяць паўтараць, што мы павінны быць у Еўропе. Павінны — і ўсё. Бо тое, што плыве міма еўрапейскага тэатральнага мейнстрыму, — кепскае. Мне гэта таксама не вельмі падабаецца. Ды я перакананая, што пачынаць трэба з асветніцтва, з «лікбезу». Хадзіць да тэатральнага кіраўніцтва, запрашаць сюды чыноўнікаў з усёй Беларусі, пісаць водгукі, каб урэшце растлумачыць, дзеля чаго ўвогуле патрэбны тэатр, які ён мусіць быць і чаму ён у нас «не такі». Трэба давесці, і не адзін раз, чаму чалавек прысвячае сябе мастацтву.

Зноў і зноў узнікае пытанне: куды падзеліся ўсе рэжысёры, якія на маіх вачах спрабавалі ўвайсці ў прафесію? Яны раслалі. Іх ніхто нікуды не бярэ. Божухна, Слонімскі тэатр адмаўляецца ад нашых выпускнікоў. У іх свае праблемы. Проста — не прайсці і не прабіцца! Гэта што такое? У кожным тэатры павінна быць месца — фае, калідор, ды хоць бы лесвічная клетка, — дзе моладзь можа рэпетаваць, абы прыбіральшчыца не пярэчыла! Як інакш стане на ногі рэжысёр? Прафесія патрабуе не толькі здольнасці прыдумляць, фантазіраваць, а і ўменне працаваць з творчым калектывам, у прафесійным тэатры, з прафесійнымі артыстамі. Ты прыхільнік цудоўнай постдраматычнай эстэтыкі? Калі ласка, пакажы на што здатны. Так павінна быць паўсюль: і ў Слоніме, і ў Мазыры, і па ўсёй Беларусі! Каб выпусціць сваіх чатырох лялечнікаў, я асабіста ездзіла ў кожны тэатр, угаворвала, пераконвала, хітравала. Але неабходна, каб уладкаваннем выпускнікоў займаліся ўсе: і Міністэрства культуры, і Акадэмія мастацтваў. Інакш атрымліваецца, што вучылі, вучылі і кінулі?

Людміла Грамыка: Апошняе пытанне самае надзённае: хто прыйдзе пасля нас?

Мікалай Пінігін: Здаецца, ніхто больш не хоча несці адказнасць за людзей. Лепш займацца праектамі, паехаць у Германію і зарабляць там грошы.

Таццяна Траяновіч: Пытанні, звязаныя з адміністраваннем і менеджментам, вымушаны вырашаць самі, усе разам. Таму што сістэма такая: або гэта трэба табе, або не патрэбна нікому. Ты гэтым займаешся — або ўсё разваліцца.

Мікалай Пінігін: Проста інстытут вялікіх стацыянарных тэатраў распадаецца. Ці прыйдуць пасля нас людзі, гатовыя гэтым займацца і на якіх умовах, невядома. У такім разе трэба казаць, што не патрэбны рэпертуарныя тэатры, іх традыцыі, увогуле старая сістэма. Ёсць іншы вопыт, напрыклад, у Германіі: прыходзіць інтэндант, прыводзіць рэжысёра ў тэатр, а там толькі адкрытая пляцоўка. Тэхнічныя сродкі набіраюцца пад мастацкую ідэю. Не атрымалася? Да пабачэння. Мадэль вельмі простая. Пытанне ў тым, якая структура павінна існаваць у нас? Ёсць рэальная зямная глеба, на якой усё трымаецца, ёсць мы з нашымі традыцыямі і набыткамі. Усё перавярнуць надзвычай складана.

Аляксей Стрэльнікаў: Якраз для гэтага існуюць механізмы тэатральных рэзідэнцый, творчых лабараторый. Праўда, калі трэба сыграць 287 спектакляў за сезон...

Мікалай Пінігін: А ў Маладзечна — 375. Гэта болей, чым дзён у годзе, таму яны і вандруюць па весях і піянерскіх лагерах з раніцы да вечара, каб выжываць і памерці.

Ала Палухіна: Не ведаю, нашы тэатры, напрыклад, у Маладзечна, вельмі задаволеныя сабой. У Гомелі задаволеныя, у Слоніме...

Алена Мальчэўская: Шмат разважалі пра лабараторыю, але ў нас лабараторыя практычна ёсць. Проста сувязь паміж ёй і рэпертуарным тэатрам адсутнічае. Хто, напрыклад, звярнуў увагу на тое, што робіць Святлана Бень у сваім тэатры прадмета? У Маскве ёю зацікавіліся, паказалі спектаклі на сцэне «Практыкі», а ў нас яна праходзіць пад грыфам «самадзейнасць». Думаю, проста неабходна шукаць кропкі ўзаемадзеяння.

Таццяна Траяновіч: Патрэбна сістэма, паводле якой тэатры будуць не толькі грошы зарабляць, а і мець права на эксперымент. Цэнтр эксперыментальнай рэжысуры створаны. І тут не можа быць такой фінансавай адказнасці, як у рэпертуарным тэатры. Мы лабараторыя са сваімі мэтамі і задачамі, малады рэжысёр мусіць мець права на правал, на памылку. Нам неабходная ўласная база для пракату спектакляў, пляцоўка для пошукаў. Гэта надзённая праблема, якую немагчыма абмінуць.

Аляксей Стрэльнікаў: Цікава, колькі разоў падчас нашай гутаркі мы спрабавалі разважаць пра творчасць і вярталіся да эканамічных праблем? Прынамсі каардынаты вызначаныя, намертва прымацаваныя да матэрыяльнай базы, усё астатняе — па прынцыпе: ці можам сабе гэта дазволіць? І так будзе, пакуль агульная кан'юнктура не зменіцца.

Людміла Грамыка: Магчыма, творчыя лабараторыі, эксперыментальныя цэнтры, тэатр п'есы — гэта і ёсць той новы шлях, па якім пачаў рухацца сучасны тэатр. Не надта затратна, больш патрэбна маральная падтрымка, увага і цікавасць да таго, што прарасло. Тады таленавітым людзям, якія імкнуцца займацца творчасцю, не будзе здавацца, што яны выцесненыя на перыферыю тэатральнага жыцця. ■

ПАДРЫХТАВАЛА ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА. ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА, АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА, ЮЛІІ ЕЎМЯНЬКОВАЙ.



ТАЦЦЯНА БЕМБЕЛЬ

Парнас ля вуліцы Парніковай

Досвед самаідэнтыфікацыі

Знакаміты польскі кінарэжысёр і грамадскі дзеяч Кшыштаф Занусі ў адной са сваіх публічных лекцый, якія прайшлі ў Мінску на пачатку 2000-х, даў сваё вызначэнне эліты. Для яго гэта ганаровая маркіроўка не абавязкова звязана з рангам ці службовым статусам, з прыналежнасцю да афіцыйна дамінантнай групоўкі ці структуры ў культурнай сферы. Вызначальнай прыкметай эліты, паводле Занусі, з'яўляецца галоўным чынам пачуццё асабістай маральнай і прафесійнай адказнасці за тое, што адбываецца вакол. Адказнасць гэтая (калі мы гаворым пра эліту культуры) выяўляецца праз прызму ўласных заняткаў — ці тое будзе музыка, кіно, жывапіс, паэзія, архітэктура, філасофія, мастацтвазнаўства, лінгвістыка, ці нешта яшчэ. Эліта — ацэньваючая супольнасць. Тыя, якія кажуць, што вось гэта добра, а тое кепска. І тлумачаць чаму. Прызнаючы апрыёры права на існаванне іншых меркаванняў. Форма, у якой такая адзнака даецца, — таксама частка культуры.



«Пасылка з яблыкамі»

Яблыкі з хаты бацькоў ці бабулі-дзядулі прыходзілі ў Парнат у пасылках, на якіх хімічным алоўкам было напісана «Бясцэнная». Для парнатаўца сэнс гэтага слова быў процілеглым таму, які ўкладвала ў яго паштовае ведамства: яблыкі з пакінутага эдэму — ці гэта пахкая антонаўка, ці салодкая «каштэля» — былі каштоўным сведчаннем любові, а не казённага аплачанага клопату (кошт знаходжання дзіцяці ў Парнаце складаў 45 рублёў у месяц, што было немалымі грашыма па тых часах, асабліва калі зарплата ці пенсія былі па 90 і нават 60–70 рублёў), і парой — віны. Пад «эдэмам» тут варта разумець зусім не бацькоўскую хату, якая далёка не ва ўсіх была падобна да раю. Наадварот, тады дзяцей часта аддавалі ў Парнат менавіта таму, што складаныя сямейныя акалічнасці і ўмовы не дазвалялі ўтрымліваць і выхоўваць дзіця дома. У Парнаце дзіця было гарантавана накормлена, дагледжана і навучана рамяству. Сіротам былі палёгкі па аплаце. Ім пасылак з яблыкамі не слалі, але ўвосень любы парнатавец мог здабыць іх сам, здзейсніўшы начны налёт на сад Станцыі юных натуралістаў ці іншы, размешчаны па вуліцы Парніковай. Страчаным эдэмам для любога парнатаўца было простае жыццё са зразумелымі ўстаноўкамі і каштоўнасцямі: хата, сям'я, дабрабыт. Дакрананне да мастацтва, хай і гвалтоўнае, усё змяняе, і назад дарогі, як правіла, не было.

Выставачны праект «Парнат 84-11Б», які прайшоў з вялікім рэзанансам у Нацыянальным гістарычным музеі, — гэта досвед самаўсведамлення і самаідэнтыфікацыі групы мастакоў у адносінах да сваіх культурных вытокаў. Мерапрыемства было распрацавана да дробязей: ад папярэдняй даследчай і пошукавай работы да PR-кампаніі, што распачалася за месяц да вернісажу, ад канцэпцыі і прасторавага вырашэння да дызайн-аксесуараў, ад праграмы інтэрактыўных мерапрыемстваў да паралельна арганізаванай актыўнасці ў сацыяльных сетках.

На слэнгу беларускай арт-супольнасці Парнат — гэта спецыяльная навучальная ўстанова, дзе ўжо больш за паўвека рыхтуюць прафесійных мастакоў і музыкаў. Лічбы і серыйныя параметры ў назве выставы «Парнат 84-11Б» азначаюць аддзяленне і год выпуску: 11 «Б», 1984. Менавіта выпуск далёкага 1984 года стаў ініцыятарам праекта, які аддаў даніну сваёй школе.

Праект абнадзейваў нязвыклай «пазашкольнай» актыўнасцю ўдзельнікаў. Замест таго каб інфантыльна чакаць, пакуль прыйдзе настаўнік і паставіць добрую адзнаку ў дзённіку (маўляў, усе такія разумныя і таленавітыя!), замест таго каб чарговы раз у Дзень выпускніка памінаць пад старымі фікусамі сваю памерлую юнацкасць, аднакласнікі аб'ядналіся для стварэння сумеснай мастацкай выставы. І, як бы заадно, праз фармат музейнай мегаінсталяцыі замахнуліся на асэнсаванне гэтай вялікай з'явы: Парнат.

Праект быў фармальна выбудаваны як групавая выстава вельмі непадобных па кірунках сваёй працы аўтараў, у рознай ступені вядомых шырокай публіцы, што ў дадзеным выпадку ўсё роўна. Галоўнае тут іншае. А менавіта — калектыўная рэфлексія на тэму Парната, таго месца, адкуль выйшлі ў свет не толькі мастакі гэтага праекта, але і значная частка культурнай эліты Беларусі.

Былыя аднакласнікі, а зараз сталыя прафесіяналы ў самым росквіце творчых сіл: Руслан Вашкевіч, Пётр Пархімовіч, Таццяна Крупская, Алег Усціновіч, Аляксандр Жукаў, Сяргей Расолька, Віктар Санько, Ала Урублеўская, Таццяна Зазуля — гэтая палова зорнага выпуску 84-11Б рыхтавала і адкрывала выставу, хоць некаторым з іх давялося пераадолець доўгі шлях, у тым ліку і з замежжа. Некаторыя прысутнічалі на адкрыцці толькі творамі-экспанатамі, таму што ў той жа дзень прадстаўлялі Беларусь на сусветных арт-прасторах: гэта Юрый Якавенка, адзін з вядучых графікаў свайго пакалення, які адкрываў выставу ў Аўстрыі, і Ілона Касабука, што прымала ўдзел у Міжнародным біенале ў Арабскіх Эміратах. Праз творы і інфармацыю ў спецвыпуску газеты «ПАРНАТ 84-11Б» удзельнікамі праекта былі таксама Дзмітрый Галуцкі, Уладзімір Старушэнка, Андрэй Сіцько, Валерый Таргонскі. І Леанід Афанасенка, які сышоў у іншы свет у 2008-м. Як было паабяцана ў прэс-рэлізе, усім на выставе знайшліся «і час, і месца...»

Месца знайшлося не толькі ўсім, але і ўсяму: жывапіс, станковая графіка, каліграфія, дызайн адзення, кніжны дызайн, праекты каванай мэблі і разьбярскіх вырабаў, постары, ілюстрацыі, малюнкі з археалагічных экспедыцый, фота і відэа, схемы і макеты, цытаты і коміксы, саўндтрэкі і жывыя музычныя выступленні... Постаці і лёсы...

Гэты разнастайны, нават стракаты матэрыял быў грунтоўна апрацаваны, асэнсаваны і структурызаваны ў экспазіцыі, якая складалася з трох узаемазлучаных частак:

1) своеасаблівы школьны прагляд прац выпускнікоў аднаго пэўнага класа мастацкага аддзялення (знайшлася нават дыпломная кампазіцыя Пятра Пархімовіча, якая вяртала нас у пачатак 1980-х — перыяд зорнай славы мінскага «Дынама»);

ПРАЦЯГ НА СТАР. 31

«Батон»
Скульптурнае выкананне — Аляксандр Жукаў. Дрэва, разьба.

«Не хлебам адзіным...» У кантэксце жыцця Парната гэта сцвярджэнне патрабуе тлумачэння. Залацісты Батон для выхаванца закрытай спецшколы стаў такой жа сімвалічнай «абарончай» субстанцыяй, якой быў Тлушч для Ёзэфа Бойса. Уся астатняя ежа ў Парнаце была дазавана, а батона заўсёды было шмат. Ён быў увасабленнем ідэі багацця і свабоды — у першую чаргу свабоды паесці, калі захочацца, таму што яго можна было браць са сталовай з сабой у запас. Гарачыя батоны прывозілі прама з хлебазавода і раскладвалі ў асобным пакоі — у кніжныя шафы. Кніжныя шафы, поўныя хлеба... Батон стаў і знакам ежы духоўнай. Немалаважны аспект: батон быў удзельнікам прафесійнага жыцця мастакоў — яго далікатнае белае цела выкарыстоўвалі для змякчэння тону алоўкавых штудый у адпаведнасці з даўняй традыцыяй акадэмічнай школы.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.





«Крэсла раскладное» (прадстаўлена Алай Урублеўскай)

Такія музейныя аб'екты, як Вусы Чапаева, звычайна выклікаюць у парнатаўца толькі саркастычную ўсмешку. Фетышызм наогул для яго не характэрны — па-першае, з-за спартанскіх прынцыпаў выхавання, а па-другое, таму што вучань мастацкага аддзялення Парната змалку прывыкаў сыходзіць ад рэальнага прадмета да яго выявы, да яго візуалізаванай ідэі... Прысутнасць у парнацкіх майстэрнях вялікага ценю Платона была не меней адчувальнай (хоць і не дэкларуемай), чым прысутнасць кірпатага гіпсавага Сакрата, які па-філасофску сузіраў усё новыя і новыя класы, што пакаленне за пакаленнем малявалі яго гузаваты лоб. Ды і без Сакрата пасля кожнай постпрагляднай прыборкі было ясна: усё мінае і ні пра што не варта шкадаваць, трэба проста ўзяць новае палатно і пражыць на ім чарговае новае жыццё. Але абрынданае фарбай раскладное крэсла, спадарожнік пленэрных выездаў і калектыўных летніх практык, выклікае тахікардыю нават у суровага, з засіверанай душой ветэрана Парната.

«Змена пасцельнай бялізны»

Аднойчы забраны з сям'і, з хаты (музыкаў бралі зусім маленькімі — у 1-ы клас, мастакоў пазней — у 5-ы), парнатавец атрымліваў галоўную ўстаноўку жыцця: стаць прафесіяналам. З гэтага моманту яму засцілала, мыла, выбірала пасцель не мама і не бабуля, а школа. Як у рамане Марка Твэна, на прасцінах, што пахлі пральняй, «не было ніводнай плямкі, якую Гекльберы Фін мог бы прыціснуць да сэрца як старога сябра». Пачаць усё з белага чыстага аркуша/прасціны, абнуліцца і нарадзіцца нанова — для выхаванца Парната гэта не проста рабочы момант, а адпрацаваны гадамі прафесійны навык і пабытовы рэфлекс. Змена пасцельнай бялізны ў Парнаце як набор прадметаў — гэта прасціна + падкоўдранік + навалачка + ручнік махровы (для твару) + ручнік вафельны (для ног) + прыложкавая шторка + пікейнае пакрыва («капа»). Як рэгулярна паўтаральная падзея, цырымонія, працэс — гэта аддача скручанай у вузел бялізны, прасякнутай снамі, марамі, крыўдамі, слязьмі, і атрыманне свежага камплекту, цалкам адмытага ад нечых слёз, летуценняў, крыўд і сноў. Выдавала чыстую і прымала брудную кастэлянка, у назве пасады якой (ад «castle» — замак) рамантычна чуліся водгукі Сярэднявечча, Рэнесансу, барока і нават класіцызму. Але — ці была для парнатаўца школа хутчэй Таўэрам і Бастыліяй, ці ж усё-ткі Версалем і Царскім Сялом (гледзячы адкуль ён патрапіў у Парнат) — ён застаецца салдатам поспеху і валацугам, заўсёды гатовым пачаць з белага аркуша/прасціны.



«Прыложкавая тумбачка»

Прыложкавая Тумбачка — важная частка мінімалістычнага побыту парнацкай чалавекаадзінкі. Гэта ўмоўна асабістая прастора складалася з двух аддзяленняў і часам, калі пашанцуе, шуфляды (адсюль парнацкае слоўца «шуфлядзь» — «сківіца», а з ім і адпаведныя выразы накшталт: «У мяне шуфлядзь адпала» для перадачы крайняй ступені здзіўлення, па асацыяцыі з выпадкамі, калі шуфляда туга высоўвалася і выпадала, рассыпаючы на падлогу прадказальнае змесціва: грабянец, зубную шчотку і, што было асабліва прыемна, зубны парашок). Пражытковы мінімум рэчаў быў цалкам спартанскім: акрамя пералічанага, там маглі быць кніга, змена бялізны, шкарпэткі («сыры» ці «сыркі» па-парнацку), ненадоўга — нават штосьці з ежы. Невялікі памер Тумбачкі і адсутнасць замка ў яе дзверцах не дазвалялі парнатаўцу мець гарантавана абароненыя сакрэты. Тумбачка была мяжой паміж асабістай прасторай і соцыумам, які гэтую прастору цвёрда кантраляваў. Менавіта карыстаючыся Тумбачкай, чалавек, які рос у Парнаце, шмат у чым вызначаўся ў сваіх стасунках з грамадствам.



ФОТА МАРЫ ХРУСТАЛЁВАЙ.

Экспазіцыя «Парнат 84-11Б».

«Парафінавая садавіна»

Парафінавыя мадэлі пладоў зямлі — салодкія перцы, яблыкі-грушы, цытрусавыя — нароўні з навучальнымі гіпсамі і батонамі былі галоўнымі героямі нацюрмортных пастановак у Парнаце. Пасля недаўгавечнага восеньскага багацця кветкава-пладовай натуры яркія парафінавыя муляжы гародніны і садавіны ўсю доўгую, пераважна шэрую гарадскую зіму захоўвалі для юных мастакоў закансерваваны клер. Парнатаўцы вучыліся адрозніваць у капіраваных у парафіне разнастайных прыродных формах шар, конус і цыліндр і спазнавалі важныя рэчы: 1) імітацыя можа быць вельмі майстэрскай, але парафін неядомы; 2) натура, яе выявы і яе муляж — розныя рэчы. На працягу некалькіх гадоў навучання парнатавец з алоўкам ці пэндзлем у руцэ гэтулькі разоў медытуе над размаляваным парафінам, што выходзіць са школы цалкам падрыхтаваным да ўспрымання такіх абстрактных паняццяў, як ілюзія, імітацыя, бачнасць, мая... Што часам пашырае арэал распаўсюджання парнацкіх да такіх геаграфічна аддаленых ад вуліц Парніковай і Макаёнка прастораў, як Мексіка і Тыбет.



«Ванна»

Пах і выгляд волкай гліны ці шамоту ў эмаляванай Ванне, напаўразваленыя галовы і агалёнкі з апошняга прагляду, якія тонуць у шэрай і шэракарычневай глейкай масе, павольнае іх вяртанне ў першапачатковы стан — абавязковы элемент атмасферы скульптурных майстэрняў, што займалі ў Парнацe першы паверх мастацкага корпуса. Кругазварот гліны ў Парнацe быў такі ж сезонна рытмічны, як кругазварот іншых рэчываў у прыродзе — ад чвэрці да чвэрці, ад прагляду да прагляду. Першасны хаос глінянай масы патэнцыйна ўтрымліваў усе мажлівыя формы, і Ванна была калыскай гэтых формаў. Акты іх нараджэння былі парнацкай штодзённасцю, спавітыя поліэтыленам стварэнні чакалі ў майстэрнях прыходу сваіх маленькіх дэміургаў. Але зяпа Ванны выразна пахла і свежай магілай, без слоў і без сантыментаў далучаючы дзяцей да няпростых рэчаў: 1) «Прах вяртаецца ў прах...» — рэальны закон; 2) пераадолець яго і ўдыхнуць у мёртвую гліну жыццё дадзена не кожнаму, таму што ў мастацтве роўнасці няма. Але надзея памірае апошняй: запаветная літарка «Ф» («узята ў Фонд») на лепшых вучнёўскіх працах пасля абходу камісіі азначала, што містэрыя атрымалася, камячок праху выратаваны і больш не вернецца ва ўлонне Ванны.



ПРАЦЯГ СА СТАР. 27

2) дакументальная частка выставы: архіўныя фатаграфіі, асабістыя рэчы, саматробны ігравы фільм і г.д.;

3) калектыўная версія рэканструкцыі памяці праз узнаўленне сімвалічных «парнат-аб'ектаў» з суправаджальнымі тэкстамі.

Выразна і пераканаўча артыкуляваць, што такое парнацкая самаідэнтыфікацыя — задача амаль немагчымая, але паспрабаваць яе намацаць, абапіраючыся на пытальнікі і ўважлівыя, сумленныя адказы, напэўна, варта. Чаму ў сферы нацыянальнага мастацтва і культуры ўсё так, як ёсць, і ніяк інакш? Адкуль у большасці «парнацкіх» гэткая бязмежная, амаль рэлігійная пашана і адданасць мастацтву? Што даў Парнат усім гэтым маленькім хлопчыкам і дзяўчынкам? Што ён у іх адняў замест гэтага? Ці каштавала яно таго? Ці ёсць зваротная сувязь? Што і як аддаюць гэтыя людзі потым сваёй культуры і сваёй краіне? Як, навошта і кім ствараецца і падтрымліваецца сфера мастацтва ў нас? Спробы знайсці адказы на гэтыя пытанні былі распачаты падчас працы экспазіцыі «Парнат 84-11Б», падчас лекцыі-дыялога «Тэорыя і практыкі штодзённасці», якую правяла даследчык Ганна Вашчынчук, а таксама пры правядзенні «круглага стала».

Вяртаючыся да пачатку. Напачатку было Слова. Этымалогія слова «парнат» загадкавая. Ніхто не можа згадаць, калі і як з'явілася гэта назва, доўгі час забароненая начальствам і педагогамі самой школы (выстава «Парнат 84-11Б», дарэчы, упершыню легітымізавала назву ў публічнай інфармацыйнай прасторы). З аднаго боку, Парнат — гэта зборны канструкт, складзены, верагодна, са слова «інтэрнат» і назвы вуліцы — «Парнікова». З іншага боку, тут можна пачуць і сэнсавае рэха назвы святой гары Парнас. Крытычна настроенае вуха, праўда, счытвае і іншыя фанетычныя варыянты, але гэта ўжо асабістая справа кожнага.

Каб адразу зняць напружанне з нагоды нібыта нясціплага самавызначэння «эліта», якое гучала і падчас самой выставы, і ў дыскусіях «круглага стала», што завяршыў каскад інтэрактыўных мерапрыемстваў, варта сказаць, што Парнат першапачаткова, яшчэ ў савецкі час, быў задуманы менавіта як элітная школа. Тады ў афіцыйных дакументах гэты гадавальнік талентаў фігураваў як Рэспубліканская школа-інтэрнат па музыцы і выяўленчым мастацтве імя Івана Восіпавіча Ахрэмчыка.

Дзеля чаго ў той час стваралася элітная школа рэспубліканскага значэння, ля вытокаў якой стаялі такія значныя ў беларускім мастацтве постаці, як Леанід Шчамялёў, Сяргей Каткоў, Іван Ахрэмчык і іх аднадумцы? Нягледзячы на платнасць навучання для бацькоў абраных вучняў, гэта было дарагое для дзяржавы пачынанне. Майстры-мастакі лічылі неабходным стварэнне такой школы, з улікам таго, што Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут ужо дзейнічаў. Яму патрабаваліся падрыхтаваныя абітурыенты, якіх вучылі з дзіцячых гадоў. Мастакі адстойвалі магчымасць бесперапыннасці выхавання прафесіяналаў, неабходнага для развіцця нацыянальнага мастацтва.

Ва ўлады, якая падтрымала гэту ініцыятыву, была свая рацыя. Сучасная генерацыя Парната ці вельмі мала, ці зусім нічога не ведае пра тое, што ў савецкі час выдаткі на фарміраванне культурнай эліты былі часткай вялікай, з размахам пастаўленай дзяржаўнай сістэмы падрыхтоўкі кадраў ідэалагічнага фронту. Адбор лепшага насення і экзэмпляраў — класічны прынцып селекцыі, вядомы і ў сельскай гаспадарцы, і ў жывёлагадоўлі, і ў спорце. На ідэалогію ў СССР сродкаў не шкадавалі, таму і якасць прафесійнай падрыхтоўкі ў мастацкай установе была ў тых умовах максімальна высокая.

Са здабыццём Беларуссю незалежнасці старая ідэалогія сышла, а ўзровень, традыцыі і методыкі прафесійнай падрыхтоўкі засталіся. Гэты складнік унікальнай каштоўнасці школы захаваны да нашага часу, хоць зберагчы яго было няпроста ў перыяд сацыяльных, эканамічных, палітычных і культурных трансфармацый мяжы тысячагоддзяў. З моманту ўтварэння Парната, заснаванага на базе звычайнага інтэрната для дзяцей-сірот, змяніліся пакаленні і эпохі, БССР ператварылася ў Беларусь, свет перажыў камп'ютарную рэвалюцыю, а таксама шмат іншых, не заўсёды аксамітавых рэвалюцый, ужо і Школа-інтэрнат даўно завецца Рэспубліканскай гімназіяй-каледжам мастацтваў, але гэта незвычайнае месца на карце горада па-ранейшаму ўсе ведаюць як Парнат. Размешчаны ўбаку ад цэнтра горада, на скрыжаванні вуліц Макаёнка і Парніковай, ён бесперабойна выдае па два выпускі ў год: 11 «А» — музыканты, 11 «Б» — мастакі. У выніку няма ніводнай краіны ў свеце — ад Бразіліі да Аўстраліі, ад Ісландыі да ПАР — куды не ступіла б нага выпускніка гэтай мінскай закрытай спецшколы.



«Кубік-Рубік»
Кубік-Рубік стаў часткай парнацкага побыту не толькі па агульнай для ўсяго насельніцтва СССР прычыне (як вартасная альтэрнатыва футболу і настольнаму тэнісу), легендарны і звышпапулярны ў пачатку 1980-х канструктар-пасьянс быў не проста гульнёй, забаўкай, аддушынай, кавалкам асабістага часу, сыходам у віртуал, псіхатэрапіяй, раскошай індывідуаліста ў казармення-манастырскім распарадку. Не! Для парнатаўца кубік быў прадметам сімвалічным і нават магічным. Белы гіпсавы куб малявалі найперш на мастацкім аддзяленні ў 5-м класе як адну з асноўных форм нашага свету. Нічога яшчэ не ведаючы ні пра кубізм і Сезана, ні пра іншыя вымярэнні і трансфармацыі, парнатавец адчуваў, што Кубік-Рубік — цудоўнае ўвасабленне дынамічнай гармоніі свету, дзе ўсё яднаецца з усім у стройным кубічным адзінстве, толькі трэба намацаць прынцып спалучэння. Па сутнасці, мастак займаецца гэтым усё жыццё.

Патрэба адрэфлексаваць феномен Парната «знутры» наспела даўно: афіцыйныя юбілейныя мерапрыемствы, якія дэманструюць уражальныя дасягненні вучняў, не даюць адказаў на шматлікія пытанні, актуальныя ў «кухні» культуры. Выстава «Парнат 84-11Б» — першая самастойная, дарослая спроба асэнсавання самімі выпускнікамі (многія з якіх, дарэчы, аддалі туды і сваіх дзяцей): што ўяўляе сабой іх alma mater? Праект «Парнат 84-11Б» — важны якасны скачок, пераход ад вуснага фальклорнага фармату і замкнёнасці карпаратыўнай традыцыі ў фармат прафесійны і публічны. Відавочна, супольнасць, якая сама сябе ацэньвае, саспела да гэтага. Чаму таго не адбывалася раней? Паўнавартасная рэалізацыя падобнай задачы магчыма толькі пры адначасовым поглядзе звонку і знутры, а аналітыкаў з такой унікальнай аглядальнай пазіцыяй, на жаль, няма... Збольшага таму і паўстаў «Парнат 84-11Б»: «Усё даводзіцца рабіць самому...».

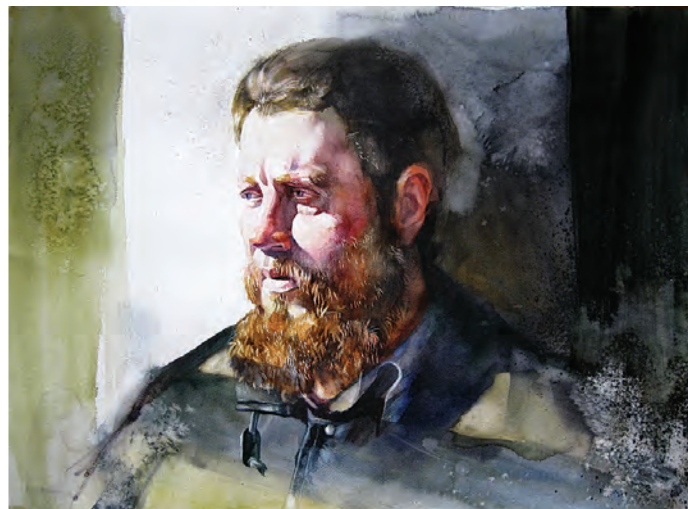
У якасці рэзюмэ хацелася б прывесці эпізод з нашумелай серыі раманаў Джоан Роўлінг пра Хогвартс — элітную школу магаў і чараўнікоў. Гары Потэр, галоўны герой і вучань гэтай школы, трапляе аднойчы ў небяспечную і цяжкую сітуацыю: побач няма ні настаўнікаў, ні сяброў, усё кепска, страшна і безнадзейна. Але ў крытычны апошні момант юны чараўнік бачыць святло на іншым беразе цёмнага возера, каля якога ён ужо памкнуўся па-геройску загінуць, — святло, якое разганяе цемру і жудасных істот. Хтосьці дапамог яму — нейкая невядомая сіла, якая дала правільны арыенцір у імзе. Праз пару гадоў Гары даведваецца, што гэтай сілай быў ён сам — дзякуючы пятлі ў часе. Больш сталы, моцны, прафесійна падрыхтаваны, ён дапамог самому сабе двухгадовай даўнасці — маленькаму і самотнаму на цёмным беразе. У выставачным праекце «Парнат 84-11Б» шырокая, шматстайная, слаўная творчымі здзяйсненнямі супольнасць мастакоў і музыкаў бліснула агнём маяка на іншы бераг возера не толькі самім сабе — 30-гадовай (а таксама 40-, 20-, 10-гадовай і іншай) даўнасці, але і цяперашняй генерацыі Парната і паважанаму грамадству. ■

МІХАСЬ ЦЫБУЛЬСКІ

Асабістыя назіранні

Акварэлі Аляксандра Карпана

Віцебскі мастак Аляксандр Карпан пачынаў свой творчы шлях у часы, калі рэалістычны падыход страчваў папулярнасць. Маладыя аддавалі перавагу вольнаму эксперыменту, а фігуратыўнасць часта выклікала іронію — як з боку радыкальна настроенага андэграўнду, так і з боку шэрагу крытыкаў. Зварот да оптыкі рэалізму здаваўся бесперспектыўным шляхам, формай творчага бяссілля, мастацкай практыкай, што вычарпала свой патэнцыял. У рэалістычным кірунку малады акварэліст Аляксандр Карпан паспрабаваў адшукаць новыя ходы мастацкага асэнсавання рэчаіснасці. Тым больш, што сусветныя тэндэнцыі развіцця фігуратыўнага мастацтва паказвалі прадуктыўнасць яго сувязей з яшчэ нядаўна радыкальнымі авангарднымі плынямі. Новае пакаленне творцаў, якое прыйшло ў беларускае мастацтва напачатку 1980-х гадоў і да якога належыць і Аляксандр Карпан, востра адчула патрэбу ў новых вытанчаных формах, пабудаваных на трывалым грунце прафесійнага валодання рамяством, на моцным і пластычна выразным малюнку, на своеасаблівай формапластычнай эстэтыцы колеру. Так сталася, што традыцыі фігуратыўнага жывапісу зрабіліся для мастака той ідэальнай гармоніяй формы і зместу, якая вытрымала сур'ёзнае выпрабаванне часам.



Партрэт у інтэр'еры. Акварэль. 2013.



Усё ў мінулым. Акварэль. 2004.

Не апошнюю ролю ў вызначэнні творчых прыярытэтаў падчас навучання на мастацка-графічным факультэце Віцебскага педінстытута адыгралі выкладчыкі, сярод якіх былі вядомыя беларускія акварэлісты і графікі Іван Сталяроў, Алесь Мемус, Валянціна Ляховіч. Гады студэнцтва сталі для будучага мастака не толькі перыядам засваення класічных прыёмаў акварэлі, але і часам першых творчых эксперыментаў.

Раннія творы, паказаныя Карпанам на выставах ужо пасля заканчэння інстытута, вылучаліся ўмоўнасцю пластычнага рашэння і падкрэсленай дэкаратыўнасцю. Сярод іх было нямала нацюрмортаў. Малады мастак невыпадкова абраў гэты жанр: на працягу амаль усяго XX стагоддзя нацюрморт быў выдатным полем для жывапісных эксперыментаў з прасторай, формай і колерам. Кампазіцыі яго нацюрмортаў — гэта да дробязей прадуманыя мізансцэны, вобразна асэнсаваныя і структурна выбудаваныя. Нярэдка мастак уключае ў твор, здавалася б, несупастаўляльныя па характары, прызначэнні і пластыцы рэчы.

У сваіх кампазіцыях ён то падкрэслівае тыя ці іншыя пабытовыя сувязі, «выбудоўвае» пэўную апавядальную лінію («Вясковы нацюрморт», «Нацюрморт з салам», «Гарбата з бальзамам»), то шукае нейкую канцэпцыю, надае задуме метафарычнасць і філасофскі падтэкст («Экалагічныя метамарфозы», «Старасць не радасць»), то проста захапляецца фармальна-жывапіснымі эфектамі, вызначэннем каларыстычных і прасторавых сувязей паміж аб'ектамі («Стары самавар», «Бліскучыя», «Мараканскія апельсіны»).

Аляксандр Карпан нібы імкнецца выявіць няўлоўныя сутнасці, увасобіць тое, што адзін з яго куміраў у жывапісе, амерыканскі мастак Эндру Уает назваў «праўдай пра рэч». Уключаючы ў свае кампазіцыі як старыя, амаль антыкварныя, так і простыя прадметы, што шмат паслужылі чалавеку і нясуць на сабе цеплыню нечых дотыкаў, мастак спрабуе захаваць у нацюрморце іх вобразнае энергетычнае поле («Нацюрморт са старым прасам», «Стары метал», «Усё ў мінулым»). Як пісала вядомая руская паэтэса Анна Ахматава, «у навакольным свеце няма нежывых рэчаў». А суровая прастата бытавых прадметаў, часам зусім непрэзентабельных (пагнутай бляшанкі, скамечанай паперы, папяровага ці цэлафанавага пакета, кавалкаў фольгі), арганічна глядзіцца побач з падкрэслена рэпрэзентатыўнымі і вытанчанымі пластычнымі формамі.

Звычайныя хатнія рэчы ўвасабляюцца ў разнастайных спалучэннях. Збаны, каўшы, чайнікі, лямпы, бідоны становяцца дамінантамі ў яго акварэльных кампазіцыях, дапаўняюцца гароднінай, садавіной, сярод якой пачэснае месца належыць ігрушам і яблыкам.



Зімовы ранак. Акварэль. 2011.

У гэтых творах можна ўбачыць традыцыі бытавога сімвалізму, які ў свой час прадвызначаў паэтыку шэрагу прац іншага віцебскага маэстра — славутага Марка Шагала. Грунтам цэльнай вобразнай канцэпцыі ў кожным творы Карпана становіцца захапленне выяўленчай канкрэтыкай, знешне прыцягальнымі, дасканала намаляванымі дэталямі і каларыстычным рашэннем прасторы аркуша. Быццам бы згадваючы дэвіз Гюстава Флабэра «Ісціна ў дробязях», Аляксандр Карпан з вялікай любоўю адлюстроўвае ўсё багацце бачнага свету, дакладна перадае матэрыяльнасць і пластычныя асаблівасці рэчаў, імкнецца больш уважліва ўглядзецца ў іх жывапісную «анатомію».

Аляксандр Карпан час ад часу звяртаўся і да такой жанравай тэмы, як «нацюрморт з атрыбутамі мастацтва», спрабуючы з дапамогай уключэння ў кампазіцыю гіпсавых масак, злепкаў, пэндзляў і выбудоўвання адпаведнай прасторы палатна наблізіцца да стварэння своеасаблівай алегорыі творчай працы («Нацюрморт з маскай Аляксандра Пушкіна», «Нацюрморт з гіпсавай галавой Гамера», «Нацюрморт з расколатым злепкам»).

Асобная жывапісна-пластычная тэма ў творчасці Карпана — нацюрморты з сухой і вэнджанай рыбай, дамінуючай у іх становіцца не толькі жывапісна-пластычная, але і рытмічная арганізацыя акварэльнага аркуша («Рыбы», «Сушаныя бычкі», «Вэнджаная рыба», «Нацюрморт з рыбай», «Нацюрморт з вэнджаным селядцом», «Селядзец»).

Кветкавыя нацюрморты Аляксандра Карпана — гэта вольныя і віртуозныя імправізацыі з выкарыстаннем усяго спектра акварэльных прыёмаў. Першая серыя «Кветкі» з'явілася яшчэ ў канцы 1980-х і ўразіла многіх не толькі незвычайнай свежасцю і свабодай выканання, але і дасканалай зробленасцю. Пазней мастак пісаў самыя розныя па характары і пластыцы расліны, дамагаючыся асаблівай эмацыянальнай выразнасці і моцнага візуальна-жывапіснага эфекту.

Аляксандр Карпан выдатны каларыст. Асабліва багатая і разнастайная ў яго акварэлях жывапісная фактура, якая то матэрыялізуецца ў канкрэтныя рэчы, то існуе самастойна — як умоўны прыём. Уражанне матэрыяльнасці яшчэ больш узмацняецца майстэрскім супастаўленнем бляску металічных самавараў, сталовых прыбораў і празрыстасці шкла графінаў і бутэлек, рознакаляровай керамікі і спелай садавіны, сухіх кветак, вэнджанай рыбы... Аднак Карпан разбурае звыклую трохмернасць, уласцівую нашаму ўспрыняццю навакольнага свету, і стварае падкрэслена мастацкае асяроддзе, своеасаблівы ірэальны кантэкст. Нярэдка мастак толькі крыху пазначае гарызантальную плоскасць, задае ўмоўную сістэму



Нацюрморт з салам. Акварэль. 2013.



Белыя хрызантэмы. Акварэль. 2008.

каардынат, схему. У ёй выразна драпіруюцца ручнікі, кавалкі тканіны, што кампазіцыйна звязваюцца з умоўнымі плямамі колеру, сярод мігцення якіх то ўспыхваюць, то гаснуць, амаль знікаючы, пластычныя формы рэчаў. Удалае выкарыстанне каларыстычных спалучэнняў, умелая арганізацыя кантрастаў дапамагаюць рытмічна пабудаваць кампазіцыю. Аб'яднаўчую ролю Карпан пакідае святлу, якое акрэслена «гучыць» на бліскучых паверхнях, нібы працінае тканіны, паперу, фрукты, кветкі... Увогуле мастак вельмі асцярожна карыстаецца фарбай, асабліва ў пластычнай мадэліроўцы формы. У той жа час ён вольна ўжывае адкрытыя колеры для фону, вялікія насычаныя плямы ўтвараюць выразныя вертыкальныя і гарызантальныя рухі. Тут фарба цячэ, напырскваецца, прашкрабаецца лязом, робяцца яе змывы, выкарыстоўваюцца акватыпія і ўсе магчымыя прыёмы акварэльнай тэхнікі.

Хоць над кожным аркушам мастак працуе доўга, у гледача застаецца ўражанне лёгкасці выканання. Стылістычна манеру працы Аляксандра Карпана над нацюрмортамі цікава і карысна параўнаць з майстэрствам мастакоў паўночнага Адраджэння і з творчасцю прадстаўнікоў «новай рэчаіснасці» 20-х гадоў XX стагоддзя. Паралелі з першымі ўзнікаюць, калі бачыш абвостранасць форм, дакладнасць і выразнасць малюнка, стрыманасць кампазіцыйных рухаў у пастаноўцы прадметаў, у пэўнай ступені аскетычны, маўклівы настрой у нацюрмортах Карпана. Увага да дэкаратыўнага, фармальна-пластычнага аздаблення кампазіцыі нагадвае і пра блізкасць твораў мастака да шэдэўраў «новай рэчаіснасці». У цэлым творчая манера Карпана, блізкая да класічнага рэалізму, можа быць акрэслена тэрмінам «precision» (з англійскай — дакладнасць, акуратнасць). У сучаснай сусветнай мастацкай прасторы нацюрморты Карпана сугучныя па структуры вобразнага ладу і тэктоніцы кампазіцыі творам зусім іншага жанравага напрамку — акварэльным пейзажам амерыканскага мастака Эндру Уаета. Апошні, па яго ўласным прызнанні, таксама шукаў «ісціну рэчаў» і ў сваіх прадметных, вывераных да штрыха, крыху жарсткаватых акварэлях, напісаных сухім пэндзлем, здолеў адлюстраваць усё багацце каларыстычных адценняў. У жывапісе Уаета пад вонкавай сузіральнасцю, якая можа падацца ціхамірнай ідыліяй, сутыкаюцца два вечныя патокі — росту і тлену, святла і цемры, жыцця і смерці. Аляксандр Карпан, безумоўна, іншы ў адлюстраванні сваіх ідэй. Яго творы хоць і не пазбаўлены дыяметральна супрацьлеглых інтанацый, тым не менш больш светлыя і аптымістычныя. Мастак не фарсіруе пачуцці, а дае магчымасць гледачу размерана ісці да вобраза. «Я хачу, каб мае працы адлюстроўвалі вечную прыгажосць», — так Аляксандр Карпан вызначыў творчае крэда на адкрыцці сваёй першай персанальнай выставы ў горадзе Нінбургу (Германія, 1992).



Галандская экзотыка. Акварэль. 2012.

У пейзажах Карпана пераважаюць лірычныя прыродныя матывы. Тут можна сустрэць і захапляльныя карціны беларускай прыроды, і надзвычай пяшчотныя, блізкія сэрцу мастака эцюды мястэчкаў на яго радзіме — Хмяльніччыне (Украіна). У немудрагелістых сюжэтах і назвах пейзажных кампазіцый прачытваецца жаданне перадаць настрой той ці іншай пары года, яе эмацыянальную танальнасць («Пачатак зімы», «Восень», «Зімовы дзень», «Ціхі вечар», «Першы снег», «Сонечны ўзлесак», «Алашкі. Поўдзень», «Сезон бульбы», «Адліга», «Маладзік», «Зіма прыйшла», «Запахла вясной», «Светлае Уваскрэсенне»). Рухомае адлюстраванне цёмнага бору ў хуткім цячэнні рачной вады і гульня святла на яе паверхні, невысокія стройныя елкі і імклівая сцяжынка, маляўнічыя сілуэты маладых дрэў на фоне веснавых прагалін, буйства дзікарослых траў за ваколіцай і свежапабеленая ўкраінская хата — усё гэта становіцца прадметам уважлівага жывапіснага аналізу. Мастак часта вырашае першы план толькі каларыстычна, пакідае яго вобразна не загружаным, выкарыстоўваючы шырокія заліўкі колеру, акватыпічныя адбіткі, гульню жывапісных фактур, пераносіць кампазіцыйны цэнтр на другі план. Для пейзажаў Аляксандра Карпана характэрнае спалучэнне пастэльных і насычаных умбрыста-карычневых і ізумрудна-вохрыстых колераў.

Уражаны архітэктурай еўрапейскіх гарадоў, яшчэ ў канцы 1980-х мастак стварыў некалькі кампазіцый, сярод якіх былі «Сілуэты Нінбурга». У 2009 годзе з'явілася больш разгорнутая серыя «Гарады і ўражанні», у якую ўвайшлі кампазіцыі «Сілуэты Амстэрдама», «Міражы Антверпена», «Гарлем. Радзіма



Чарнаморскі нацюрморт. Акварэль. 2004.

Халса», «Мехэлен» і іншыя. А праз тры гады чарговая паездка па Германіі, Галандыі, Бельгіі паспрыяла з'яўленню нізкі «Галопам па Еўропах». Сярод складнікаў гэтай пейзажнай серыі надзвычай эфектныя акварэльныя кампазіцыі «Галандская экзотыка», «Возера Штайн Худэ», «Дахі Бамбера», «Дажджлівы дзень», «Завулак у Майсене», «Наумбург».

У партрэтах мастак звычайна імкнецца тэматычна арганізаваць вобраз («Хай жывуць Дон Кіхоты», «Анёл-захавальнік», «Павадыр», «Венецыянскі карнавал») ці перадаць эмацыянальна-псіхалагічны стан мадэлі («Чарнобыльская пастараль», «Рэквіем», «Манфрэд»). Некаторыя з вышэйзгаданых акварэльных кампазіцый адсылаюць нас да канкрэтных персанажаў паэзіі і прозы. Нярэдка толькі крыху пазначаныя ў прасторы аркуша абрысы фігуры спалучаюцца з дакладнай пластыкай псіхалагічна і эмацыянальна адкрытага твару, у якім мастак шукае асаблівую выразнасць. Арыенцірам у вытлумачэнні характару вобраза з'яўляюцца шматлікія атрыбуты, якія маюць і пэўны сімвалічны змест. Святло становіцца галоўным камертонам настрою і арганізатарам пластычнага руху.

Ці не самыя кранальныя ў творчасці Аляксандра Карпана лірычныя вобразы ў партрэтах блізкіх: маці, сына, дачкі.

Сярод мадэляў апошніх партрэтаў часцей за ўсё людзі сталага веку. На іх тварах пячатка ўбачанага і пражытага («Партрэт у інтэр'еры», «Партрэт пажылога гуцула», «Якія нашы гады», «Мужчынскі партрэт», «Адзін», «Стары рыбак»). Але ёсць у мастака і партрэтныя вобразы, блізкія па характары і сваёй паэтычнай напоўненасці да сапраўдных алегорый юнацтва («Палявыя кветкі», «Белабрысае лета»).

Акварэлі «Панда», «Вячэрні праменад», «Паляўнічы», створаныя для рэспубліканскага праекта «ZOO Parking: Ноеў каўчэг», адкрылі ў Аляксандра Карпана мастака анімалістычнага жанру. Малюнкі ён экспануе нячаста, паколькі многія з іх не ствараліся для экспанавання. Гэта ўсяго толькі этап, частка работы над вобразам ці звычайная штудыя падчас заняткаў са студэнтамі мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Пятра Машэрава.

З 1995 года Аляксандр Карпан — сябар суполкі «Віцебская акварэль», якая аб'яднала шэраг вядомых акварэлістаў, ён шмат зрабіў для арганізацыі выстаў, рэалізацыі праектаў, творчых паездак і пленэраў...

Творы аднаго з яркіх прадстаўнікоў віцебскай школы акварэлі Аляксандра Карпана ўражваюць гледачоў эфектнай і лёгкай манерай выканання. Апеляцыя Карпана да жывапісу старых майстроў выяўляецца ў адмысловай увазе да дэталей, да фігуратыўных элементаў. Канструяванне вобразнага святу, выкарыстанне ўтоеных алюзій, вольная гульня з выявамі і сэнсамі набліжае працы Карпана да творчасці сучасных прадстаўнікоў магічнага рэалізму і мастакоў-сюррэалістаў. Яны не толькі рэпрэзентуюць адзін з адметных кірункаў сучаснай акварэлі, але і дэманструюць высокі прафесіяналізм аўтара ў валоданні адмысловай тэхнікай. Як адзначаў Эндру Уает: «Самая важная рэч у мастацтве — гэта эмоцыі, але яны павінны быць вашымі асабістымі!» Уся творчасць Карпана — стрыманы і высакародны заклік любавацца навакольным светам, жаданне перадаць яго велічную прыгажосць, адчуць сябе яго часткай. ■

Бясконцасць гуку і сэнсу

Міжнародны фестываль «Уладзімір Співакоў запрашае»

Прэстыжны фестываль прайшоў у Беларусі ў трэці раз. Яго адметнасцю, у параўнанні з папярэднім, сталася больш шырокая геаграфія: да Мінска, Гомеля і Магілёва сёлета дадаўся Віцебск. Павялічылася колькасць пляцовак і прэзентаваных праектаў: іх зрабілася восем. Нязменнымі засталіся эксклюзіўныя праграмы і зорны ўзровень выканаўцаў. Пра мастацкія вынікі форуму разважаюць музыказнаўца Надзея Бунцэвіч і музычны крытык Таццяна Мушынская.

Таццяна Мушынская: Надзея, дыялог хацелася б пачаць вось з чаго. На прэс-канферэнцыі з нагоды адкрыцця форуму хтосьці з журналістаў спытаў у Співакова, ці ўспрымае ён фестываль Юрыя Башмета ў якасці канкурэнта свайму фэсту. Адказ быў дасціпным: маўляў, няхай Башмет успрымае нас як канкурэнтаў! Гэты жарт прымушае згадаць, што два буйныя форумы маюць шмат агульнага. Абодва — музычныя і міжнародныя. Прэзентуюцца на лепшых пляцоўках. На чале кожнага — знакаміты саліст-струннік, які здабыў сусветную вядомасць. Башмет — альтыст, Співакоў — скрыпач. Абодва ад сольнага выканальніцтва паступова прыйшлі да дырыжыравання. Цяпер узначальваюць кожны па два калектывы, у тым ліку сімфанічны аркестр і камерны. Форумы яднаюць не толькі інструментальныя, але оперныя і балетныя праекты. Ці правамернае параўнанне фестываляў — па маштабе запрошаных асоб, узроўні праграм?

Надзея Бунцэвіч: Параўноўваць неабходна для развіцця гістарычнага працэсу. Іншая справа, што ў нас да паралелей і супастаўленняў заўсёды ставяцца насцярожана. І справа не толькі ў псіхалагічных асаблівасцях творчай асобы (маўляў, я такі адзіны і непаўторны), але і ў традыцыі савецкіх часоў: разглядаць рускую і любую нацыянальную культуру адасоблена, з пункту гледжання «ўпершыню ў нас». Абодва згаданыя фестывалі падпадаюць пад такую формулу: сапраўды, упершыню. Разам з тым, кожны з іх мае шматлікія «правобразы» ў нядаўнім мінулым. Заўважу, як толькі з'явіўся фестываль Співакова, праграмы башметаўскага сталі больш адметныя, бо спрацаваў фактар негалоснага спаборніцтва. Канкурэнцыю можна толькі вітаць. У мастацтве не бывае, каб усе месцы на Алімпе былі заняты. Для адметнасці месца заўсёды ёсць, а для «блізнят» можа і не хапіць…

Таццяна Мушынская: У мяне ўражанне (магчыма, ілюзорнае), што ў асяродку прафесіяналаў фестываль Співакова мае больш высокі аўтарытэт і рэйтынг. Ці я памыляюся?

Надзея Бунцэвіч: Чаму? Так і ёсць. На першых башметаўскіх форумах былі мастацкія «праколы», звязаныя з непадрыхтаванасцю аб'яўленых праграм. Прафесійная публіка такога не даруе. Калі гледачы прыходзяць, каб убачыць куміра «жыўцом», дык музыканты — яшчэ і каб нечаму навучыцца, адчуць вышэйшую планку, найноўшыя тэндэнцыі. Калі ж гэтага няма, усё астатняе не мае сэнсу.

Таццяна Мушынская: Агульнае ўражанне ад фестывалю шмат у чым фарміруецца і ад арганізацыі, узроўню менеджменту. Максім Берын, прадзюсар форуму «Уладзімір Співакоў запрашае», і Расціслаў Крымер, арт-дырэктар фэсту Башмета, — прадстаўнікі вядомых дынастый. Бацька Максіма, знакаміты дырыжор Аркадзь Берын, штораз прыязджае на фестываль


Спявак Дзмітрый Хварастоўскі, дырыжор Уладзімір Співакоў і Нацыянальны філарманічны аркестр Расіі.

і выступае з рознымі калектывамі (сёлета — з сімфанічным аркестрам нашай філармоніі). Бацька Расціслава — Алег Крымер, вядомы беларускі піяніст і педагог. Максім займаецца толькі менеджментам. Расціслаў — яшчэ і канцэртуючы піяніст. Прадзюсар, яго густ, запатрабаванні, узровень кантактаў (у музыцы, тэатры, кіно) — праблема глабальная, адна з галоўных у сучасным мастацтве…

Надзея Бунцэвіч: Максім — таксама канцэртуючы музыкант, саксафаніст. Але больш крытычна ставіцца да ўласнага музіцыравання, таму на нашых форумах міжнароднага кшталту мы яго не чуем. Спалучэнне ў адной асобе музыканта і прадзюсара сфарміравалася ледзь не ў тэндэнцыю. З адной толькі розніцай. У нас так здараецца ад безвыходнасці: маўляў, выратаванне тапельцаў — справа рук саміх тапельцаў. На Захадзе ж вышэйшая адукацыя прызначана, каб кожны мог засвоіць блізкія, родныя спецыяльнасці. Да прыкладу, музыкант-духавік павінен іграць на некалькіх духавых інструментах, а не на адным. Ці — паспрабаваць сябе ў гукарэжысуры, прадзюсарстве. Што атрымаецца лепш (ці акажацца больш запатрабаваным), тым ён і будзе займацца надалей.

Таццяна Мушынская: Надзея, а можна правакацыйнае пытанне? Ці шмат ведаеце буйных айчынных прадзюсараў і менеджараў? Яны ёсць у галіне эстраднай музыкі: да прыкладу, Юрый Саваш, Уладзімір Кубышкін. А ў галіне акадэмічнай музыкі? Дырэктар кожнага спевака — таксама ў нечым прадзюсар…

Надзея Бунцэвіч: …Як і дырэктар тэатра. Часам прадзюсарскія функцыі бярэ на сябе мастацкі кіраўнік. Здараецца, у бок арганізацыйнай дзейнасці імкнуцца скіраваць аддзелы рэкламы і маркетынгу тэатральна-канцэртных устаноў. У фестывальнай сферы гэта імя Радзівона Баса, які стварыў не толькі «Славянскі базар у Віцебску», але і каманду, што працуе на фестываль і працягвае гэта рабіць пасля сыходу кіраўніка з пасады. У сферы культуры важным з'яўляецца асобасны фактар. Адна справа, калі творцу запрашаюць проста на фестываль. Іншая — калі запрашае не адно адміністрацыя фэсту, а вядомы мастак. На фестывалях Співакова і Башмета, акрамя прадзюсараў, такую ролю адыгрываюць самі маэстра: менавіта ад іх імя запрашаюцца зоркі. У выгодзе — усе. Арганізатары не маюць праблем з запрашэннем славутасцей, бо тыя едуць непасрэдна «да маэстра». Зоркі, асабліва маладыя, рады суседству з прызнанымі майстрамі. Самі майстры маюць магчымасць дадаткова прапіярыць свае імёны, падзяліўшыся імі з «імяннымі» фестывалямі. Падобны праект — «Наталля Гайда запрашае» — існуе ў нашым Музычным. Да прымадонны, вядомай на ўсёй постсавецкай прасторы, едуць «у госці» нават без ганарараў.

Таццяна Мушынская: Сфармулюю яшчэ адно актуальнае пытанне, якое ўзнікае ў сувязі з фестывалем Співакова. Адна з масавых і запатрабаваных спецыяльнасцей у Беларускім дзяржаўным універсітэце культуры і мастацтваў — менеджмент сферы культуры. Спецыялістаў выпускаецца шмат, яны добра падрыхтаваны. А потым едуць па размеркаванні ў раённыя дамы і палацы культуры. Згодная, адукацыю, набытую за бюджэтныя сродкі, трэба адпрацаваць. І ў кожным горадзе, вялікім ці малым, павінна віраваць культурнае жыццё. Але атрымліваецца, што буйныя імпрэсарыа, здатныя арганізаваць прэстыжны фестываль, прыязджаюць да нас… выключна з іншых краін. Калі маюць менавіта еўрапейскі досвед і асабістыя кантакты з зоркамі. Ці я памыляюся?

Надзея Бунцэвіч: Зноў-такі, дзейнічае асобасны фактар — названыя вамі «кантакты з зоркамі». Што ж да еўрапейскага досведу, дык выкарыстаць яго ў нас бывае праблематычна. І не толькі ў галіне мастацтва. Уявіце, крэатыўны супрацоўнік аддзела маркетынгу выходзіць з прапановамі, складзенымі паводле заходніх узораў. А далей пачынаецца: гэты пункт выкідаем, бо ў нашых рэаліях ён немагчымы; гэты — таму што дырэктар вырашыў на ім сэканоміць… Дык навошта потым здзіўляцца, што «заходні метад» не спрацоўвае?

Таццяна Мушынская: Для суцяшэння згадаем прыклад Міхаіла Фінберга. Так, ён — дырыжор і кіраўнік Нацыянальнага канцэртнага аркестра, але і менеджар, які прыдумвае ды нястомна ўвасабляе ўсё новыя праекты.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.



Уладзімір Співакоў, спявачка Анастасія Белукова і салісты Нацыянальнага філарманічнага аркестра — Цімур Пірвердзіеў, Зоя Аболіц, Дзмітрый Пракоф'еў.

Надзея Бунцэвіч: Але прасоўваючы іх выкарыстоўвае знаёмы па савецкіх часах адміністрацыйны фактар: вядзе перамовы з мясцовымі ўладамі, дасягае з імі ўзаемаразумення — і далей не залежыць ад прададзеных квіткоў, бо на канцэрты беларускай музыкі, якія ён праводзіць па ўсёй Беларусі, раздаюцца запрашальнікі. На джазавыя і песенныя праекты, што ладзяцца ў Мінску, квіткі распаўсюджвае сам аркестр. Але ў Міхаіла Якаўлевіча — сапраўдны арганізацыйны талент. Патрабаваць гэтага ад кожнага музыканта было б няправільна. Бо сітуацыя, калі кожны «сам сабе прадзюсар», разбурае культуру. У ёй перамагаюць людзі, надзеленыя прадпрымальніцкай жылкай. А многія творцы яе пазбаўлены, бо скіраваны на высокія духоўныя матэрыі...

Таццяна Мушынская: Калі загаварылі пра аркестравыя калектывы... Ці адрозніваецца прынцыпова Нацыянальны філарманічны аркестр Расіі пад кіраўніцтвам Співакова ад Дзяржаўнага сімфанічнага аркестра нашай філармоніі? А калі так, то чым: якасцю гуку, інтэрпрэтацыяй, рарытэтнымі інструментамі? Што ўплывае на вынік?

Надзея Бунцэвіч: На вынік уплывае ўсё, нават зала. Але найперш — майстэрства музыкантаў, іх стаўленне да працы. Дадам, у згаданым расійскім калектыве (як і ў аркестрах, і ў тэатрах замежжа) працуюць і беларускія артысты. Нашы нацыянальныя выканальніцкія школы па розных спецыяльнасцях шырока прызнаныя ў замежжы. Але едуць, вядома, лепшыя. Застаюцца ж не толькі лепшыя, але і розныя. Дый само стаўленне да працы бывае абыякавым: маўляў, колькі заплаціце — на столькі і сыграю. Акрамя майстэрства дырыжора зрабіць музыку з добра сыграных нот, важны і ягоны імідж, уменне павесці за сабой, энергетыка. Для аднаго дырыжора аркестранты зробяць усё, нават немагчымае. Для іншага ж (запрошанага, які чымсьці не спадабаўся) — як трэба правядуць рэпетыцыю, а на канцэрце наўмысна зробяць усё наадварот: маўляў, так атрымалася.

Таццяна Мушынская: Ці можна параўноўваць дырыжораў, якія стаялі за пультам канцэртаў падчас фестывалю? Што вас найбольш здзівіла і ўразіла ў інтэрпрэтацыях сачыненняў? Пра Співакова-дырыжора напісана шмат. У апошнім праекце фэсту «Салісты Марыінскага і Вялікага тэатраў Расіі» (яны спявалі ў суправаджэнні сімфанічнага аркестра нашай філармоніі) нечаканыя ўражанні засталіся ад армянскага маэстра Вага Папяна. Ён гастралюе па ўсім свеце, кіруе Дзяржаўным сімфанічным аркестрам Казахстана. Якая неверагодная эмацыйнасць і радасць успрымання кожнага музычнага фрагмента! Гучалі ўрыўкі з опер Барадзіна, Рахманінава, Вердзі, Пучыні, аперэт Штрауса і Легара. Здавалася б, музыка вядомая! Але дырыжор змяніў тэмпы, падкрэсліў кантраснасць частак — і ўзнікла адчуванне свежасці. Адна толькі ўверцюра да «Лятучай мышы» вяртала ў забытую атмасферу свята, весялосці, эмацыйнай разняволенасці!

Надзея Бунцэвіч: Пагаджуся, рэдка ў каго папулярныя фрагменты з аперэт атрымліваюцца такімі «юнымі», непрадказальнымі. Вось бы артысты нашага Музычнага тэатра паслухалі, наколькі выразным павінен быць гэты твор!

Таццяна Мушынская: Дырыжора часта параўноўваюць з танцорам, які праз імгненне, здаецца, узляціць над сцэнай. Ваг Папян нагадваў яшчэ і фехтавальшчыка, здатнага пракалоць шпагай нябачнага саперніка; фокусніка і мага, здольнага «дастаць» з аркестра патрэбныя эмоцыі, страсці і тэмпы. У тым жа праекце ўлюбёнкай мінскага слухача сталася Ганна Аглатава, салістка Вялікага тэатра Расіі. Якая харызма, віртуознасць валодання голасам і эмоцыямі публікі!

Надзея Бунцэвіч: Не меншае ўражанне пакінуў і саліст Нацыянальнай оперы Станіслаў Трыфанаў, якога запрасілі ў праект за дзень да канцэрта, бо захварэў расійскі барытон. Якое суладдзе атрымалася ў яго з Аглатавай! Вельмі захацелася паслухаць іх разам у оперным спектаклі. Мо наш тэатр падумае пра такую магчымасць?

Таццяна Мушынская: Ведаеце, пра што думалася на канцэрце адкрыцця? Ажыятажным, з дарагімі квіткамі, у перапоўненай зале Палаца Рэспублікі... Мы зноў не гатовы да сустрэчы з марай! Хварастоўскі прыязджае рэдка. Калі трапіць да нас наступным разам, невядома. І хочацца пачуць яго непаўторны голас «ужывую», як у Метраполітэн-оперы ці Венскай, а не праз мікрафон, які чамусьці сіпіць. Няўжо ва ўсёй краіне прыстойнага мікрафона не знайсці? А чаму аркестр Співакова трэба слухаць праз узмацняльную апаратуру, пры якой парушаецца баланс паміж групамі інструментаў? Невыпадкова самае моцнае ўражанне зрабіла «Ноченька», праспяваная барытонам на «біс» і акапэльна. Выснова? У нас ёсць велізарныя залы, кшталту «Мінск-Арэны», прыстасаваныя для эстрады. Але няма залаў новых і сучасных для выканаўцаў акадэмічных — з прадуманай акустыкай, абсталяваных па апошнім слове тэхнікі. Так, існуюць Оперны і філармонія, але ў Вялікай зале апошняй — менш як 900 месцаў. Такія будынкі не змесцяць публіку, якая хоча трапіць на прэстыжны канцэрт. Раней ці пазней сутыкнёмся з неабходнасцю займець уласны Міжнародны дом музыкі (падобны існуе ў Маскве). Дакладней, ужо сутыкаемся!

Надзея Бунцэвіч: Максім Берын як прадзюсар заўсёды вельмі ўважліва ставіцца да выбару залаў. Раней прынцыпова абіраў менавіта Оперны тэатр і філармонію. Але сёлета фестываль праходзіў без фінансавай падтрымкі дзяржавы — толькі на грошы спонсараў. Таму нічога не заставалася, як спыніцца на Палацы Рэспублікі, дзе месцаў непараўнальна больш. І ўсё роўна кошт квіткоў быў вельмі высокі. Затое Хварастоўскі, затрымаўшыся на дзень, даў адкрыты майстар-клас для студэнтаў Акадэміі музыкі.

Таццяна Мушынская: Надзвычай прывабным падаўся праект пад назвай «Гадзіна Баха». Па-руску назва гучала як «Час Баха». Канцэрт ішоў без перапынку, менавіта гадзіну. Ён — нібы падказка выканаўцам, што не трэба слухача «перакармліваць» музыкай! Бо яна — моцны сродак псіхалагічнага ўздзеяння. Ды ў назве ёсць і іншы сэнс: стагоддзе, у якім жыў Бах, было яго часам. Але ж і наступныя, па XXI уключна, — таксама яго. Кампазітар пісаў і пісаў, засяроджаны, паглыблены ў свае творчыя задумы. І сачыненні — засталіся. На векі... Уражанне, што падчас праекта нібыта расхінуўся космас. І музычны ўвогуле, і космас Баха, і космас асобы Співакова. Асабліва запаміналіся фіналы твораў, калі гук яго скрыпкі, што мае неверагодны тэмбр, літаральна раставаў у прасторы. Здавалася, у арыях з кантат Баха спалучэнне інструментаў і голасу (салістка Анастасія Белукова) узвышаным гучаннем ачышчае духоўную прастору, нараджае надзею, ціхую радасць, запальвае ў цемры святло...

А вось праект «Аркадзь Валадось» з удзелам славутага піяніста, сімфанічнага аркестра нашай філармоніі і дырыжора Аркадзя Берына ў нечым кантраставаў з папярэднім. Экстатычнасцю, размахам, неверагоднай яркасцю фарбаў. Напэўна, у Першым канцэрце Чайкоўскага і Багатырскай сімфоніі Барадзіна інačай і быць не можа...

Надзея Бунцэвіч: Гэты вечар аказаўся самым спрэчным па мастацкіх якасцях. Думкі спецыялістаў падзяліліся. Адзін з нашых славутых дырыжораў ушчэнт «разбіў» 1-е аддзяленне, дзе аркестр іграў даволі прыстойна. Другі ж, наадварот, горача даводзіў, што ніколі не чуў лепшай інтэрпрэтацыі Фартэпіяннага канцэрта Чайкоўскага, хоць хібаў аркестравых там было безліч, а канцэпцыі ў выніку аніякай. І толькі калі раяль загучаў «на біс», без аркестра, мы змаглі ацаніць не толькі хуткасць пальцаў, але і сапраўднае майстэрства выканаўцы.

Таццяна Мушынская: На саліста паглядаеш з асаблівым інтарэсам, калі ведаеш, што бацька Аркадзя — родам з Беларусі. Таму піяніст, віртуоз і музыкант з сусветным імем — таксама «наш». А вось «бісоў» атрымалася ажно пяць! На маёй памяці падобнага не здаралася...

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.


Саліст Вялікага тэатра Расіі Алег Кулько
і дырыжор Ваг Папян.


Саліст Нацыянальнага тэатра
оперы і балета Беларусі
Станіслаў Трыфанаў
і салістка Вялікага тэатра Расіі
Ганна Аглатава.


Дырыжор Аркадзь Берын.

Адной з самых яркіх падзей атрымаўся праект «Зоркі сусветнага балета». Невыпадкова яму прысвяцілі асобную прэс-канферэнцыю. Да Мінска праект паказваўся ў Маскве, у Міжнародным доме музыкі, пасля Мінска — у Віцебску. Выдатная ідэя, калі прадстаўнікі розных тэатраў (сёлета пераважалі Вялікабрытанія і Германія; у апошняй краіне, дарэчы, дзейнічае каля 60 харэаграфічных труп) прэзентуюць уласныя калектывы і сучасны танец. Каралеўскі балет Лондана і Бірмінгема, Нацыянальны балет Берліна і Штутгарда, кампанія Фарсайта… Ад адных назваў пачынаеш хваляваццa! Але ва ўвасабленні задумы шмат складанасцей: трэба мець юрыдычную згоду на выкананне нумароў, дазволы кіраўнікоў труп, з'яднаць расклады і графік занятых зорак…

Выклікае павагу тое, што праект зроблены спецыяльна для Беларусі. Напрыклад, у яго ўвайшла мініяцюра «Колеры Казіміра», прысвечаная Малевічу. Так, Маўра Біганзеці, адзін з самых цікавых балетмайстраў Італіі, тры месяцы падарожнічаў па Расіі, каб зразумець яе. Але чаканні аказаліся большымі, чым вынік. Занадта простым па пластыцы падаўся дуэт з «Рамэа і Джульеты» (версія Кенэта МакМілана), хоць ён і ў ліку найбольш часта выконваемых у свеце. Рамэа танцуе, а Джульета часцей назірае… Відаць, брытанцы не бачылі такі ж у харэаграфіі Валянціна Елізар'ева — непараўнальна больш складаны па тэхніцы і ёмісты па сэнсе!

Надзея Бунцэвіч: Згодная з вашымі думкамі. Мінулы балетны праект, які кампанія «Берын Арт Менеджмент» прывозіла ў наш Вялікі тэатр і ў Віцебск, быў яшчэ больш цікавы.

Таццяна Мушынская: У сёлетнім праекце прысутнічалі і немудрагелістыя нумары. Затое Любоў Андрэева і Алег Габышаў, салісты Тэатра балета Барыса Эйфмана, пераўзышлі ўсе чаканні. Цікавасць да Андрэевай асаблівая. Яна — выхаванка нашага каледжа, у тэатры танцавала няшмат. Па-сапраўднаму разгарнулася ў трупе Эйфмана. У Мінску дуэт выканаў два фрагменты: «Рэквіем» Моцарта і ўрывак з «Анны Карэнінай». Складаная харэаграфія! Галавакружная! Нечаканыя падтрымкі, вынаходлівыя рухі, немагчымыя пераходы з адной камбінацыі ў іншую… І адначасова — такі напал эмоцый! Неверагодная прыгажосць ды пластычная экспрэсія! Харэаграфію і салістаў падобнага ўзроўню хацелася б бачыць зноў, бо ад такога мастацтва немагчыма стаміцца…

У праекце пераважалі дуэты, якія ўвасаблялі безліч адценняў адносін Ён — Яна. Але, як ні дзіўна, найбольш запомніліся мужчынскія сола. Тут згадала б мініяцюру «Лакрымоза», што выконваў Марыян Уолтэр з Нацыянальнага балета Берліна, і дуэт танцоўшчыкаў Рэнэ Крэнстэтэра і Марыяна Уолтэра, якія ўразілі фенаменальнымі данымі, прыгажосцю пластыкі. Зачароўвала і мініяцюра «Пруст», пастаўленая ў свой час Раланам Пеці…

Надзея Бунцэвіч: І праўда, дзе і калі мы можам «ужывую» пабачыць мініяцюры класіка французскай харэаграфіі?! Здаецца, нідзе…

Таццяна Мушынская: Гэты танец прымушаў думаць пра бясконцасць сэнсаў, якія ўзнікаюць у пластыцы. У тым ліку і пра раздваенне асобы, пра дыялогі чалавека з уласнай падсвядомасцю… І на заканчэнне размовы зазначу: усё-такі вялікае слухацкае і глядацкае шчасце, што ў нас ёсць такія праекты! Трапіць на канцэрты з удзелам зорак сусветнага выканальніцтва — дарагога каштуе. «Я в музыку иду, как в океан, пленительный, опасный…» — пісаў некалі Шарль Бадлер. У прэзентаваных праграмах сапраўды разгортваўся акіян музыкі! Такія фестывалі каштоўныя далучэннем аматараў да высокіх жанраў, а для «профі» — магчымасцю пабачыць і пачуць той найвысокі ўзровень, які існуе ў сучасным мастацтве, магчымасцю заўважыць тэндэнцыі і параўнаць. У лютым 2015-га Берын абяцае прывезці да нас балет «Радэн» — адну з апошніх пастановак Эйфмана. Спадзяюся, пройдзе ўсяго два гады, і ў 2016-м нас будзе чакаць новы фестываль «Уладзімір Співакоў запрашае» з яго не менш яркімі праектамі… ■



АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Алхімія станаў

Кацярына Сумарава пра вандроўкі і самавыяўленне

Кацярына Сумарава — прадстаўніца мастакоўскай дынастыі. Яе бацька Васіль Сумараў — вядомы жывапісец і педагог. Дачка, атрымаўшы ў спадчыну майстэрства і талент, пакрочыла ў мастацтва ўласным шляхам. Яе выяўленчая мова цалкам адметная, экспрэсіўная і адначасова структуралізаваная — паводле законаў палатна і свету.









Вы разам з сястрой выраслі ў мастакоўскай сям'і. Абедзве пайшлі шляхам бацькі. Ці быў шанс у такіх умовах не стаць мастаком?

— Апроч таго, што хадзіла маляваць да бацькі ў студыю, наведвала тэатральны гурток, які вяла мая маці. Потым, калі я ўжо стала на шлях выяўленчага мастацтва, згадваючы гэту сітуацыю, зразумела — магчыма, магла быць і актрысай. Прынамсі, калі наведвала студэнцкія спектаклі ў Акадэміі мастацтваў, працэс акцёрскай ігры вельмі ўзрушваў.

Верагодна, творчы складнік быў у вашай натуры ад пачатку і мог праявіцца ў любой сферы...

— Гіпатэтычна я ведала, што ёсць іншыя прафесіі — касманаўты, будаўнікі, але ж на практыцы ўсе былі мастакамі! З нараджэння жыла ў мастакоўскім доме, на лецішчы — тыя ж самыя асобы. У госці да нас прыходзілі, ізноў — мастакі!

Як вы дзеліце гэту майстэрню з бацькам і сястрой?

— Раней прастора была перагароджана, але нядаўна мы вырашылі зрабіць лофт. Я перайшла да вялікіх фарматаў, патрэбна месца для адыходу. Мы з бацькам і сястрой працуем па розных графіках. З вясны да восені тата на лецішчы, на эцюдах. Да таго ж я не прывязаная да дзённага святла, магу і люблю працаваць па вечарах, часам і па начах.

Ці важна для вас меркаванне, ацэнка бацькі?

— Цешыць, калі бацька вылучае нейкія творы. Ён цудоўна адчувае мастацтва, і не толькі рэалістычнае. Яго ацэнка — лакмусавая паперка. Але ж я чакаю яе толькі тады, калі пастаўлю свой роспіс у куце.

Калі мне нешта раяць падчас працы, такое можа мяне паралізаваць, і ў выніку — загублены твор!

Вы называеце сябе пейзажыстам?

— Не, працую ў розных жанрах.

А калі працуеце над сваімі суб'ектыўнымі краявідамі, пачуваеце сябе пейзажыстам?

— Не, я так не сказала б. Бо пішу не чыстыя краявіды, а душэўныя станы, якія выяўляюцца сродкамі гэтага жанру.

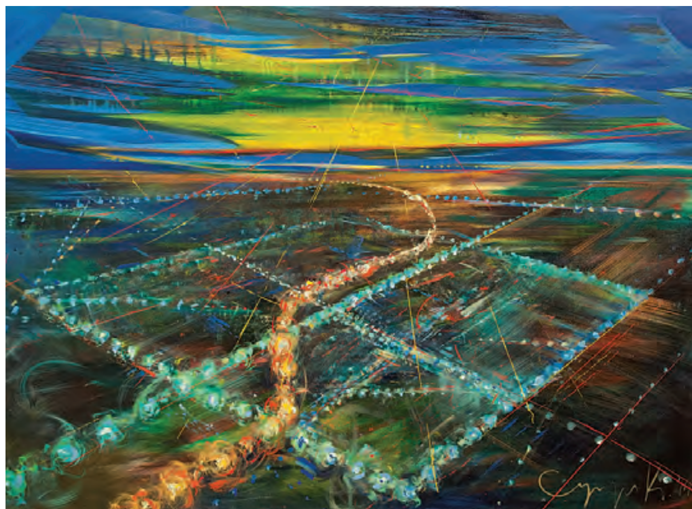
Як вы прыйшлі да ўласнай формулы краявіду?

— Бацька з дзяцінства вельмі сур'ёзна з намі працаваў. Вольнай хвіліны не было... Сачыў за якасцю адукацыі — і падчас навучання ў каледжы мастацтваў імя Ахрэмчыка, і ў Акадэміі мастацтваў. Школу мы атрымалі акадэмічную, класічную. Нацюрморты, партрэты, летам — пленэры.

Пасля першага курса Акадэміі мы паехалі ў Слабодку, гэта такая своеасаблівая мастакоўская Мекка, там праходзяць акадэмічныя пленэры. Ландшафты Браслаўшчыны адкрыліся мне зусім у іншым, нечаканым ракурсе. Камяні, геалагічныя ледавіковыя разломы, сеціва азёр — усё гэта вельмі натхняла, было відаць сляды, якія час і падзеі пакінулі на паверхні гэтых ландшафтаў. Там я пачала стылізаваць форму, адкрываць не толькі вонкавы выгляд краявіду, але і тое, што закладзена ўнутры.

Насенне ўпала ў плённую глебу. Ад таго часу, калі выходзіла на пленэры, ужо не пісала літаральныя краявіды, здаралася, нават прыносіла ў майстэрню зусім абстрагаваныя ад натуры працы. Прырода ператваралася ў эмацыйны канцэнтрат.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.



Горад сонца (Masdar City). Алей. 2014.

Паралельна ў мяне развівалася антычная тэматыка, Antik, як я яе называла. Гэта былі фігуратыўныя, з прывязкай да антычных міфаў і антычнай скульптуры, кампазіцыйныя працы. І працягвала б я так і далей, каб у нейкі момант не адчула, што тое ёсць нечым другасным. Заўсёды я мусіла мець нейкі ілюстратыўны матэрыял ці тэксты — міфы, якія я перакладала на мастакоўскую мову, вобразы антычных герояў. Гэта, канешне, не быў плагіят (вялізны пласт мастацтва, прынамсі ўсё заходнееўрапейскае мастацтва базавалася на антычнай традыцыі, азіралася на яе і выкарыстоўвала ўстойлівыя каноны), але маё сумленне казала адваротнае. А вось калі рабіла свае краявіды, нават натура мне была непатрэбна, толькі — палатно, фарбы і я сам-насам. Ад гэтага атрымлівала сапраўдную асалоду. Увасабляла свой уласны свет, будавала яго сама — і пластычна, і настраёва. Маім адзіным канонам была свабода! Так яно і пайшло.

І зараз я вельмі рада, што, калі працую, застаюся сабой, ніхто мяне не параўнае ні з якім іншым мастаком. Магчыма, творцы, чый стыль падобны да майго, дзесьці ёсць, бо думкі лунаюць у паветры. Аднак сённяшні мой перыяд — зусім іншая гісторыя, чым антычны цыкл, які быў у нейкім сэнсе дэжа вю.

Вы нядаўна выклалі на фэйсбуку фотаздымкі, дзе ўвасобіліся вашы пакуты перад белым палатном...

— Не так даўно я вярнулася з арт-рэзідэнцыі ў Абу-Дабі, дзе цэлы месяц вельмі эмацыйна і плённа працавала. Па вяртанні ў мяне мусіла быць планавая выстава, на якой я меркавала паказаць свае работы за 2013 год. Але прыйшла вар'яцкая думка прадэманстраваць цалкам новыя творы і зрабіць своеасаблівую справаздачу аб працы ў Эміратах. І за дзесяць дзён я зрабіла сем карцін, даволі вялікіх памераў. Гэта былі мае ўражанні пасля рэзідэнцыі. Новыя ракурсы, якія я там адкрыла.

З чым можна параўнаць тыя далёкія краявіды?

— Дзівосныя месцы! Шмат новых твораў з'явілася пасля вандроўкі ў пустыню... Прыйшло асаблівае натхненне. Я адчула ў пустыні рытмы майго ўласнага існавання, майго цела, маіх прац. Галавакружнае адчуванне таго, што існуе такое ідэальнае па пластыцы месца! Яшчэ, напрыклад, мяне вельмі ўразілі мой палёт і прызямленне ў Абу-Дабі ўначы. З таго нарадзілася цэлая серыя. Але ўсё ж такі наведванне пустыні, што абапал аазіса Ліва, для мяне стала натхняльнай падзеяй нумар адзін!

Вяртаючыся да белага палатна... Пасля творчых узлётаў, натуральна, прыйшоў энергетычны вакуум. А наперадзе новы праект, які чакае рэалізацыі! Вось на фэйсбуку і адлюстраваны момант маёй эмацыйнай перазагрузкі.

Усё ж — белае палатно, што на ім з'яўляецца спачатку? Ад чаго развіваецца твор?

— Усё пачынаецца з колерава насычанай лініі, якая задае пластычны і настраёвы тон. Ідэя звычайна ўжо ёсць, часам яна саспела і застаецца яе выплюхнуць, часам у канчатковым выглядзе фармулюецца падчас працы. Эскізы калі і складаюцца, дык толькі ў галаве. У творах з «суб'ектыўнымі краявідамі» эскіз наогул не патрэбны — там чыстая экспрэсія і важны першы імпульс. Гэта свайго роду акцыянізм.

Зразумела, што пейзажы ў вас абстрагаваныя, але ці існуе нейкая тыпалогія — еўрапейскі пейзаж, усходні, беларускі?.. Вы іх як-небудзь класіфікуеце, даследуеце, інтэрпрэтуеце?

— Не, паводле геаграфічнага прынцыпу яны ніяк не падзяляюцца.

Значыць, суб'ектыўныя пейзажы — гэта нешта прыватнае? Ці наадварот — вывядзенне пэўнай формулы?

— Гэта — прыватны дзённік, дзе фіксуюцца мае думкі і пачуцці, і расшыфраваць гэты дзённік магу толькі я сама. Заўсёды гэта мае ўнутраныя станы, перажыванні, хваляванні. Узбуджальнікам твораў ёсць жыццё вакол мяне. Карціны — рэфлексія на навакольны свет, што гучыць дысанансам ці ва ўнісон маім пачуццям і прынцыпам. Я кампаную і ўтвараю форму цалкам інтуітыўна. Кампазіцыя і пластыка ў маім выпадку вырашаюцца на ўзроўні падсвядомасці. І, канешне, галоўная мэта — удыхнуць у твор жыццё.

У любым стане можна пачаць працу?

— Натхненне з'яўляецца не кожны дзень. Ёсць час, калі я проста раблю сваю справу. І калі ў пэўны момант, на трэцяй гадзіне працы, да мяне нешта прыйдзе, то такія «прыходы» вельмі каштоўныя. Аднак для гэтага неабходна ў патрэбны момант знаходзіцца ў майстэрні, каб нічога не прапусціць...

А імпульсам да твора могуць быць і радасць, і сустрэча, і каханне, і абурэнне... Ёсць работы, якія дакладна звязаны з пэўнымі падзеямі. Напрыклад, шэраг прац розных гадоў яднаецца пад назвай «Анатомія дажджу». Яны зроблены пад уплывам моцнага кахання. Серыя «Памежны стан» — рэакцыя на жыццёвыя падзеі, на час, які прыгнятаў. Гэта не толькі стан прыроды, але і станы чалавечай псіхікі, стан краіны, бо мы ў літаральным сэнсе знаходзімся на культурным памежжы.

Я прадстаўляю вынік маёй духоўнай працы гледачу, аднак кожны трактуе яго па-свойму. Для мяне натуральная такая



Палёт. Алей. 2014.



Панарама дажджу. Алей. 2013.

сітуацыя. Я ўкладаю ў твор адну эмоцыю, а глядач часта знаходзіць зусім іншую. Мы ўсе розныя.

Вашы шматлікія падарожжы прыводзяць да з'яўлення новых серый работ?

— Апошнім часам я сапраўды шмат вандрую па сімпозіумах, пленэрах, рэзідэнцыях ці проста бяру ўдзел у выставах за мяжой. Усё гэта спрыяе нараджэнню свежых ідэй: ты апынаешся ў новым свеце, цябе акаляюць іншыя людзі і краявіды. Вынік залежыць ад тыпу паездкі. На пэўных сімпозіумах ёсць тэма: прымаючы ўмовы, ты пагаджаешся зрабіць твор, які будзе адпавядаць запатрабаванням арганізатараў. Натуральна, я не перапускаю свае прынцыпы, стыль застаецца, і часам такія «сэнсавыя інтэрвенцыі» прыводзяць да новых ідэй і адкрыццяў. Гэта адназначна карысны досвед…

Апошняя вандроўка была ў Абу-Дабі, вы пісалі, што гэта ідэальнае для вас месца…

— Так, я спынялася ў рэзідэнцыі ў Арабскіх Эміратах, установа называецца Abu Dhabi Art Hub. Велізарны цэнтр, дзе усё задавольвае патрэбы мастакоў. Ёсць выдатная выставачная прастора, месца для працы і жыцця і, што таксама важна, магчымасць сустрэч з людзьмі з розных кантынентаў. Art Hub актыўна супрацоўнічае з мастакамі з усяго свету. Кожны месяц новая краіна прадстаўляе сваіх творцаў у рэзідэнцыі. Прыязджаюць звычайна 4-6 чалавек. Гэтым разам былі мастакі з Македоніі, Сербіі, Харватыі і Беларусі. Існуе Art Hub ужо год і вельмі інтэнсіўна развіваецца. Зараз пачынае працаваць спецыяльная рэзідэнцыяльная праграма, тэрмінам на тры месяцы. Ужо не ў сталіцы, а пасярод пустыні, дзе пабудаваны аазіс, разлічаны на 30 мастакоў з розных краін (Liwa Art Hub).

Можа, у Абу-Дабі ёсць амбіцыі стаць адной з культурных сталіц свету?

— Пэўна так, яны на шляху… Гэта Клондайк для вялікіх мастацкіх праектаў. Выбітныя архітэктары рэалізуюць там самыя амбіцыйныя планы. Зараз вядзецца будаўніцтва так званага культурнага раёна Абу-Дабі. Там будуць знаходзіцца філіялы такіх музеяў, як Музей Гугенхайма, Луўр. І ў сваю чаргу Abu Dhabi Art Hub робіць вялікую справу ў прасоўванні сучаснага мастацтва ў сваім рэгіёне. Не трэба забываць, што ААЭ — маладая краіна. Яна бурна развіваецца ва ўсіх сферах, у тым ліку пачынае заахвочваць да супрацоўніцтва і мастакоў! Гэта вельмі добра. Я пратаптала туды сцежку і ўпэўнена, што іншыя беларускія творцы там яшчэ з'явяцца.

Вернемся ўсё ж да асабістай творчасці. Акрамя вандровак, што фарміравала вашу мастакоўскую сутнасць? Якія мастакі паўплывалі?

— У школе я любіла Магрыта ды Далі, гэта, бадай, адзіны прыклад уплыву. Але ж сюррэалістам, як бачыце, не стала. Далей былі толькі густоўныя перавагі адных мастакоў над іншымі. Магу згадаць імёны Рыхтэра, Кіфера, Бэкана, Роткі, Вундэрліха. Сярод улюбёных скульптараў — Мур, Мітарай, Джакамеці, Бранкузі.

Пасля абароны дыплома я апынулася на стажыроўцы ў Акадэміі мастацтваў у горадзе Карара ў Італіі. Абсалютным аўтарытэтам там быў Амар Гальяне. Гэта мастак даволі вядомы ў свеце. Мне пашчасціла некалькі разоў з ім сустракацца, размаўляць. Ён ухваліў і маю антычную тэму, але ў суб'ектыўным краявідзе ўбачыў большы плён для развіцця. Магчыма, і гэты станоўчы водгук таксама дабавіў пэўнасці ў выбары кірунку.

Што да апошніх адкрыццяў — гэта архітэктар Заха Хадзід, чые будынкі — творы высокага мастацтва. Пластыка яе прац ідэальна кладзецца на мой эстэтычны густ.

Ці далучаеце вы свае пошукі да якой-небудзь плыні?

— Мне не падабаецца, калі мастакоў ставяць у рамкі, сартуюць іх паводле «ізмаў». Творца — мяккі матэрыял, ён пастаянна рухаецца, трансфармуецца. Безумоўна, для мастака важна заняць сваю нішу — з асабістым метадам, адметнай пластычнай мовай, уласнай тэмай. Аднак нельга бясконца эксплуатаваць знаходкі. Пры гэтым змены не мусяць быць рэвалюцыйнымі. Я за эвалюцыю: для мяне гэта больш натуральна. Мне здаецца часам, што свае трансфармацыі толькі я сама магу заўважыць і адчуць. За апошнія гады ў мяне відавочна з'явіліся актыўны эмацыянальны колер і большая свабода пластычнага руху, што дазваляе з большай глыбінёй выяўляць філасофскі і настраёвы аспекты твораў. Змяняюся плаўна, бо няма такой мэты — змяніцца. Ёсць мэта — самавыявіцца. ■

ВОЛЬГА БАЖЭНАВА

Ракако і фламандска-французскія традыцыі

Гістарычны жывапіс XVIII стагоддзя

У кнігах па гісторыі беларускага мастацтва жывапіс XVIII стагоддзя прадстаўлены ў асноўным іконамі. Між тым, у Вялікім Княстве Літоўскім, як і ў іншых еўрапейскіх краінах, у канцы XVI стагоддзя, адразу пасля эпохі Адраджэння, з'явіліся разнастайныя жанры: пейзаж, партрэт, нацюрморт, гістарычная і міфалагічная карціны і г.д. Мы ўсё яшчэ працягваем чагосьці не ведаць у гісторыі нашага мастацтва або ведаем не зусім грунтоўна. Праблему, безумоўна, узмацняе адсутнасць у нашых музейных зборах свецкіх твораў XVIII стагоддзя.



Беларускія гістарычныя творы можна знайсці ў музеях суседніх з намі краін, а архіўныя матэрыялы даюць магчымасць скласці грунтоўны спіс карцін розных жанраў, якія калісьці ўпрыгожвалі інтэр'еры шматлікіх палацаў XVIII стагоддзя.

Важная для гісторыі беларускага мастацтва карціна сёння захоўваецца ў Луцкім краязнаўчым музеі ва Украіне. Яна называецца «Вянчанне per procura князя Мікалая Радзівіла Чорнага з Кацярынай Аўстрыйскай у 1553 годзе». Акрамя яе ў Луцку знаходзяцца і іншыя разнастайныя прадметы з Алыкскай рэзідэнцыі Радзівілаў, размешчанай недалёка ад Луцка. Тамтэйшы замак па значнасці быў роўны Нясвіжскаму. Як і нясвіжская, алыкская ардынацыя ўключала тэрыторыі непадзельных уладанняў роду. У сярэдзіне XVIII стагоддзя ў сувязі з адсутнасцю спадчыннікаў па мужчынскай лініі Алыкай валодалі нясвіжскія Радзівілы. Алыкская лінія аднавілася толькі ў 1870-я гады. Тады мясцовым ардынатам стаў Фердынанд, старэйшы сын Багуслава Радзівіла, унук Антонія Генрыха Радзівіла, які прыняў у 1814 годзе Нясвіж ад прамых нясвіжскіх князёў Караля Станіслава Пане Каханку і яго пляменніка Дамініка Радзівіла. Фердынанд Радзівіл (1834—1926) быў выдатным палітыкам і дзяржаўным дзеячам, гэтак жа як і яго малодшы сын Януш Радзівіл (1880—1967), які стаўся руплівым гаспадаром алыкскіх земляў. Ён наследаваў палітычны талент свайго бацькі, быў сенатарам і прымаў актыўны ўдзел у шэрагу дзяржаўных і ваенных падзей XX стагоддзя, напрыклад, у Варшаўскім паўстанні 1944 года. Галоўным для нас у гэтым валоданні Алыкай двума апошнімі (перад спусташэннем замка) пакаленнямі сям'і Радзівілаў з'яўляецца наступнае: князі Фердынанд і Януш у апошняй чвэрці XIX стагоддзя — першым дваццаціголдзі XX стагоддзя сталі захавальнікамі шматлікіх мастацкіх рарытэтаў Нясвіжскага палаца, пры гэтым папоўнілі свой збор неблагімі творамі сучасных мастакоў. Прынамсі, тое, што цяпер захоўваецца ў Луцку, складае лепшую частку радзівілаўскага збору XVII — першай паловы XIX стагоддзя і някепскі збор XX стагоддзя.

Такім чынам, гістарычная карціна «Вянчанне Мікалая Радзівіла Чорнага з Кацярынай Аўстрыйскай» дастаткова доўга захоўвалася ў Алыкскім замку, пасля таго як у апошняй чвэрці XIX стагоддзя патрапіла туды з Нясвіжа.

Месцам стварэння гэтай карціны ёсць усе падставы называць Нясвіжскі замак. Інвентарныя спісы, пачынаючы з 1759 года, адзначаюць наяўнасць твора ў яго залах. Акрамя таго, ён уваходзіць у серыю гістарычных палотнаў, заказаных у 1752 годзе князем Міхаілам Казімірам Радзівілам Рыбанькам (1702—1762) сваім прыдворным мастакам. Вывучэнне новай карціны з луцкага збору высока падымае значэнне нясвіжскіх гістарычных карцін. У нас няма пераліку ўсіх сюжэтаў, якія ў 1752 годзе загадаў увасобіць у кардонах «пад алей» з наступнай іх рэалізацыяй у габеленах князь Міхаіл Казімір Радзівіл Рыбанька. Але ў заданні была сфармуляваная задача выканаць «гісторыю дома нашага», гэта значыць — распавесці гісторыю радзівілаўскага роду. На падставе інвентарнага апісання Нясвіжскага палаца XVIII стагоддзя можна сцвярджаць, што пераважалі сцэны ваенных парадаў і батальныя, увасабленне важных дзяржаўных актаў і паказ сувязей з кіруючымі дамамі Еўропы. Так, на адной з карцін была прадстаўлена каранацыя Барбары Радзівіл каралевай Польшчы. Гэтая карціна ў 1930-я гады была ўманціравана ў панэль абшыўкі сцяны малой сталовай Нясвіжскага замка. Фотаздымак, які ўказвае на гэты факт, апублікаваны ў кнізе Балеслава Таўрагінскага пра Нясвіж (1937).

У серыю гістарычных карцін разам з «Каранаваннем Барбары Радзівіл» уваходзіць і «Вянчанне Мікалая Радзівіла Чорнага», бо іх іканаграфія належыць аднаму і таму ж альбому гістарычнай гравюры Нацье-Трувэна 1707—1708 гадоў. Стылістычна яны адносяцца да ракайльнага жывапісу, які стаў развівацца ў

←
Антуан Трувэн. Вянчанне per procura Марыі Медычы і караля Генрыха IV у Фларэнцыі 5 кастрычніка 1600 года. Гравюра з карціны Пітэра Паўля Рубенса. 1707—1708.



Невядомы мастак. Вянчанне per procura князя Мікалая Радзівіла Чорнага з Кацярынай Аўстрыйскай у 1553 годзе. Алей. 1752—1759.

Беларусі ў сувязі з засваеннем фламандска-французскіх традыцый мастацтва Еўропы. Носьбітамі гэтай складанай стылістычнай фармацыі ў нашым мастацтве XVIII стагоддзя варта лічыць групу прыдворных мастакоў князя Міхаіла Казіміра Радзівіла Рыбанькі. Найбагацейшы магнат здолеў сабраць у Нясвіжы сярэдзіны XVIII стагоддзя значныя мастацкія сілы, наладзіць працу мануфактур, вырабы якіх складаюць зараз гонар беларускага мастацтва (слуцкія паясы, урэцкае шкло). Гэта шырока прызнаная з'ява атрымала назву нясвіжскага мастацкага двара. Узначальваў яго мастак Ксаверы Дамінік Гескі (каля 1700—1764), які за 36 гадоў працы спрычыніўся да стварэння ўсіх шэдэўраў радзівілаўскага двара: кіраваў роспісамі нясвіжскага касцёла Божага Цела, быў інтэндантам свержанскай фаянсавай мануфактуры. Менавіта яму Радзівіл Рыбанька аддаў загад аб выкананні серыі гістарычных палотнаў, да якой належыць «Вянчанне Мікалая Радзівіла Чорнага», што сёння захоўваецца ў Луцку.

Паўтараючы іканаграфію і часткова стылістыку французскага гістарычнага жывапісу, радзівілаўскія майстры прыходзілі да ўласных цікавых рашэнняў, раскрываючы важныя для гісторыі нашай краіны тэмы. Французская традыцыя стала кантэкстам развіцця беларускага жывапісу XVIII стагоддзя. Вядомы французскі ракайльны майстар Жан Марк Нацье (1685—1766) выканаў жывапісныя копіі карцін гістарычнай серыі Люксембургскага палаца, якія адгравіраваў Антуан Трувэн (1656—1708) у 1707—1708 гадах. Альбом уключаў графічную серыю гістарычных кампазіцый, прысвечаных гісторыі Марыі Медычы, маці французскага караля Людовіка XIII, раскрываў сэнсы і пачаткі новай французскай дынастыі Валуа. У жывапіснай серыі Люксембургскага палаца сышлося некалькі важных момантаў. Па-першае, гэта быў шырокі паказ гісторыі каралеўскай дынастыі ў розныя моманты яе існавання — нараджэнне, вяселле, з'яўленне спадчынніка, і ўсе гэтыя творы былі ўзмоцнены міфалагічнымі сэнсамі, якія паказваюць сувязь зямных дзей з боскай воляй. Кампазіцыі будаваліся такім чынам, што здавалася: лепш і высакародней пра падзеі сказаць ужо немагчыма.

Па-другое, і гэта самы галоўны фактар, аўтарам усёй серыі гістарычных шэдэўраў (1622) з'яўляўся фламандскі мастак, заснавальнік еўрапейскага барока Пітэр Паўль Рубенс (1577—1640). Французскі жывапіс ракако, пачынаючы са знакамітага Антуана Вато (1684—1721), стваральніка галантных святаў, вырастаў, вывучаючы кампазіцыйныя і жывапісныя дасягненні Рубенса. Для Вато, як сведчаць гісторыкі мастацтва, галерэя Люксембургскага палаца і творы Рубенса сталі важнай школай майстэрства. Жан Марк Нацье таксама пачынаў фарміравацца як мастак у Люксембургскім палацы, капіруючы шэдэўры Рубенса. Французскі тэмперамент Нацье паспрыяў «пералажэнню» барочных кампазіцый Рубенса на вытанчаную мову мастацтва ракако: крыху менш пафасу, мякчэй рух і каляровыя кантрасты.

У нясвіжскай гістарычнай карціне, якая люстэркава паўтарае кампазіцыю гравюры Трувэна з выявай «Вянчанне per procura Марыі Медычы і караля Генрыха IV у Фларэнцыі 5 кастрычніка 1600 года. Гравюра з карціны Пітэра Паўля Рубенса. 1707—1708», ракайльны стыль гучыць ужо на поўную сілу: сыходзіць барочнае выдзяленне цэнтральнай групы, тэатральнасць поз герояў



Кароль Сігізмунд II Аўгуст. Фрагмент карціны.

твора становіцца больш відавочнай, але колеравы лад, пры звыклай ракайльнай разбеленасці фарбаў, усё ж складаецца з некалькіх лакальных плям, што ў цэлым характэрна для ракако нясвіжскай жывапіснай школы.

У нясвіжскай карціне, як і ў французскім творы, таксама ўвасоблена вянчанне па даверанасці. Дзеянне разгортваецца каля алтара, на якім запалены высокія свечкі. Нечаканая дэталь — карціна ў карціне — «Укрыжаванне Хрыста» ў цэнтры алтара, што вызначае цэнтральную вось усёй кампазіцыі. Твор напаўняецца амаль містычным гучаннем, яго ўзмацняе і постаць у каралеўскай мантыі і кароне справа ад алтара, нібы прыўзнятая над усімі. Паколькі мастак не перадае перспектыўнай глыбіні і алтар па вышыні амаль роўны ніжняй групе, здаецца, што галоўнае дзеянне карціны разгортваецца не на адлегласці, а проста ніжэй менсы алтара. Кампазіцыя ўвесь час набірае вертыкальны рытм. Мастака відавочна цікавіць нейкі вышэйшы, містычны сэнс падзей. Тое, што адбываецца на палатне, значнае само па сабе: здзяйсняецца абрад вянчання, але жывапісец хоча паведаміць нам пра нешта большае.

Перад намі вянчанне «per procura», гэта значыць, замест жаніха і па яго даверанасці на цырымоніі выступае князь Мікалай Радзівіл Чорны (1515—1565), але містычна прысутнічае і сам жаніх, нібы прывід каля алтара размешчаны вялікі князь літоўскі і польскі кароль Жыгімонт II Аўгуст (1520—1572). Вянчанне з Кацярынай Аўстрыйскай адбылося ў 1553 годзе. Але карціна была напісана, як ужо гаварылася, на дзвесце гадоў пазней — паміж 1752—1759 гадамі. Гістарычныя сэнсы за мінулыя стагоддзі набылі значнасць і закончанасць, а мінулае было пераасэнсавана ў ключы патрыятычнага выдзялення гісторыі сваёй зямлі і разумення значэння дзеі продкаў.

Падзеі 1553 года аказаліся важнымі для гісторыі Вялікага Княства Літоўскага, роду князёў Радзівілаў: яны падкрэслівалі годнасць сям'і і гістарычную значнасць Княства. Дынастычны шлюб Кацярыны Аўстрыйскай і Жыгімонта II Аўгуста стаў важнай палітычнай падзеяй, якая замацавала саюз Германіі, Свяшчэннай Рымскай Імперыі, з Вялікім Княствам Літоўскім. Дзяржава сцвярджала сябе як магутная краіна Еўропы, якой непатрэбна унія з польскім каралеўствам. У 1553 годзе Мікалай Радзівіл Чорны быў канцлерам і ваяводам віленскім, меў права трымання дзяржаўнага архіва, працягнутае ў наступным стагоддзі яго нашчадкамі, і зараз гэты архіў вядомы як радзівілаўскі. Кацярына Аўстрыйская — пляменніца Карла V. Менавіта з рук гэтага імператара Мікалай Радзівіл Чорны атрымаў дыплом князя Свяшчэннай Рымскай Імперыі ў 1547 годзе. Праз пяць гадоў пасля вясельных урачыстасцей імператар адрокся ад трона і перадаў нямецкія ўладанні Габсбургаў свайму брату Фердынанду I, дачкой якога і з'яўлялася Кацярына. Яна адна з дзесяці дачок Фердынанда I (1503—1564) і Ганны Ягелонкі (1503—1547), спадчынніцы Уладзіслава IV, караля Чэхіі. Кацярына выйшла замуж за Жыгімонта II Аўгуста ўжо як прынцэса Мантуанская, тытул быў прыняты ў 1549 годзе, калі яна стала жонкай Франчэска III Ганзага, герцага Мантуі, прынца Мантуанскага. Праз чатыры месяцы пасля вяселля муж памёр. Новы шлюб Кацярыны з Жыгімонтам II Аўгустам адбыўся праз чатыры гады. Яна стала яго трэцяй жонкай пасля Лізаветы Аўстрыйскай (яе роднай сястры) і Барбары Радзівіл. Шлюб скончыўся

разводам ў 1566 годзе. Сярод прычын фігуравала боязь атручэння, ад якога памерлі, згодна з чуткамі, першыя дзве жонкі. Пагалоска вінавацiла ў гэтым маці караля каралеву Бону Сфорца.

Увасобленая на карціне Кацярына Аўстрыйская далёкая ад свайго гістарычнага прататыпа: па модзе не XVI, а XVII стагоддзя яна апранута ў сукенку з дэкальтаваным выразам, а яе падбіты гарнастаем малінавы шлейф мацуецца ззаду да плячэй паводле моды першай паловы XVIII стагоддзя. Раскошная срэбная сукенка з залатымі кветкамі не толькі вылучае яе, але і задае агульны настрой урачыстай велічы. Мастак не перадае партрэтнае падабенства Кацярыны, хоць мог бачыць яе партрэт, выкананы ў 1553 годзе выдатным нямецкім мастаком Лукасам Кранахам малодшым (1515—1586), які стварыў серыю малюнкаў прадстаўнікоў дынастыі Ягелонаў (у яе ўвайшлі партрэты Кацярыны і Жыгімонта II Аўгуста). Выява самога караля ў карціне вельмі блізкая да іканаграфіі Кранаха.



Прынцэса Мантуанская Кацярына Ганзага (Кацярына Аўстрыйская). Фрагмент карціны.



Князь Мікалай Радзівіл Чорны. Фрагмент карціны.

Выява князя Мікалая Радзівіла Чорнага мае партрэтнае падабенства, менавіта такім мы бачым яго ў малюнках княскай сям'і XVII стагоддзя. Адзенне адпавядае часу падзей: князь у гафрыраваным каўняры і накідцы да каленяў, падбітай гарнастаем, праз плячо на грудзі перакінуты шалік, які сведчыць пра яго ваенныя адрозненні, на поясе шпага, на яе эфесе ён трымае руку.

Абрад вянчання здзяйсняе кардынал, за якім два служкі трымаюць яго посах-пастараль. За нявестай, прытрымліваючы шлейф яе накідкі, стаяць дама і юны паж. Можна зрабіць здагадку, абапіраючыся на спіс важных гасцей цырымоніі, што дама — гэта Ізабэла Ягелонка, дачка караля Жыгімонта Старога і зводная сястра Жыгімонта II Аўгуста, якая стала каралевай Трансільваніі. Побач з ёю ў ролі пажа яе юны сын Януш II Жыгімонт Запальян, будучы кароль Трансільваніі. За Мікалаем Радзівілам Чорным іншыя два госці, мяркуючы па ўсім, гэта — сімвалічныя постаці вялікалітоўскіх шляхціцаў, а не запісаныя ў пратаколе «аўстрыйскі і венгерскі наследныя прынцы». Адзін са шляхціцаў паказаны з паўкруглай шабляй-карабелей, якая насіцца ва ўрачыстых выпадках, у кунтушы і яркіх ботах.

Кампазіцыя складаная, улічваючы яе геральдычны характар, варта разумець, што нясвіжскі мастак абапіраўся на адпаведны еўрапейскі ўзор падобнай выявы. Іканаграфічны прататып дало французскае мастацтва пачатку XVIII стагоддзя, прычым аўтар паглыбіўся ў больш ранні перыяд першай паловы XVII стагоддзя. То-бок перад намі палімпсест — напластаванне гістарычных пластоў, у якіх сапраўды цяжка разабрацца: генетычна звязаныя, гэтыя гістарычныя прататыпы сведчаць тым не менш пра свой час і сваю культуру, а таксама пра ўласныя, блізкія ім сэнсы. Беларускае мастацтва праз французскае далучаецца да еўрапейскай традыцыі XVII—XVIII стагоддзяў, ранняга і позняга барока і ракако, якія нашы мастакі інтэрпрэтуюць паводле густаў свайго часу — як стылістыку ракако.

Вылучэнне разнастайных стылістычных напрамкаў у мастацтве Нясвіжа XVIII стагоддзя — задача на будучае, бо антыкварны рынак і паглыбленае вывучэнне музейных калекцый пастаянна прапануюць новыя магчымасці для ўвядзення ў навуковы ўжытак таго ці іншага новага твора з былых радзівілаўскіх калекцый, і адпаведна — узбагачаецца наша ўяўленне пра гісторыю радзівілаўскага і — шырэй — беларускага мастацтва.

Аналізуючы развіццё нашага мастацтва ў XVIII стагоддзі, мы павінны мець на ўвазе асаблівасць культуры беларускіх зямель: яны знаходзіліся ў адзінстве з польскай і саксонскай лініямі развіцця, бо ўсіх аб'ядноўвала Рэч Паспалітая, каралямі якой былі прынцы саксонскай дынастыі, курфюрсты Веціны. Калыскай ракако з'яўлялася творчасць саксонскіх партрэтыстаў, якія арыентаваліся на французскае мастацтва. У прыватнасці, у XVIII стагоддзі прыдворным мастаком польскіх каралёў і вялікіх князёў літоўскіх служыў французскі маэстра Луі дэ Сільвестр, у кантракце якога агаворвалася, што ён будзе прытрымлівацца традыцый французскай прыдворнай культуры. Ужо вядомыя ракайльныя творы партрэтнага радзівілаўскага мастацтва — выявы Гераніма Фларыяна Радзівіла (1715—1760) і яго жонкі Магдалены Чапскай пэндзля Якуба Веселя (1746) — на сённяшні дзень дапоўнены партрэтам Ганны Мяцельскай Радзівіл, апошняй жонкі Міхаіла Казіміра Радзівіла Рыбанькі. Копіі партрэта Мяцельскай нядаўна падораны Нацыянальнаму мастацкаму музею Беларусі Мацеем Радзівілам. У партрэце ўсё ракайльнае: меланхалічны стан, прычоска і дэталі адзення.

Ракайльны кампанент у мастацтве Нясвіжа даследчыкі заўсёды канстатавалі ў манументальным жывапісе, у прыватнасці, у такім унікальным помніку, як ансамбль роспісаў касцёла Божага Цела. Там ракако існавала ў сімбіёзе з познім барока і раннім класіцызмам. Такі сімбіёз — складанае перапляценне стыляў — быў па-свойму ўнікальным. Яго зафіксавалі яшчэ гісторыкі мастацтва 1930-х гадоў і вылучылі ў асобную школу лакальнага або віленскага (беларускага) барока. ■

The April issue of *Mastactva* magazine opens with the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural field of Belarus are discussed by: **Liubow Gawryliuk** (photo exhibition «Belarus in World War I» at the History of Minsk Museum, p. 3), **Alena Kavalenka** (exhibition of art objects and design «Likhtart» at the University of Culture Gallery, p.6), **Natallia Sialitskaya** (anniversary exhibition of the painter Pavel Maslenikaw at the National Art Museum, p.8), **Tattsiana Mdyvani** (reminiscences of the musician Mikhas Solapaw, veteran of the Great Patriotic War, p.9), **Nadzieya Yakawleva** (*Faust. Dreams* after Johann Wolfgang Goethe at the Grodna Regional Puppet Theatre, p.10), **Sviatlana Ulanowskaya** (festival of choreography *PlaStforma* in Minsk, p.12), **Tattsiana Kandratsienka** (Uladzimir Kandrusievich's exposition *Waterline* at the Minsk NewDay Gallery, p.14).

The *Dramatis Personae* rubric introduces the scholar and filmmaker Igar Byshniow, author of video films on ecological subjects (***Face-to-face with Wildlife***, p.16; interviewed by **Ala Babkova**).

The following materials are published under the *Discourse* rubric.

Liudmila Gramyka prepared materials of the round-table discussion, which was jointly held by the Centre of Experimental Directing and *Mastactva* magazine (***Coordinates without Criteria***, p.20). The participants tried to find the sore points and understand what prevents the Belarusian theatre from nromal development and successful progress.

Tattsiana Bembel discusses the exhibition project PARNAT 84–11B, which took place at the National History Museum (***Parnassus near Parnikovaya Street***, p.26). The exposition is dedicated to a specialized educational institution, which has been preparing professional musicians and artists for over half a century. The 1984 graduates — artists of different styles and trends — became the project's initiators, authors and participants.

Mikhas Tsybulski analyzes Aliaksander Karpan's still-lifes and landscapes (***Personal Observations***, p.32). The art of an representative of the Vitsiebsk watercolour school of painting combines references to the realistic tradition, the old masters' school, and features of magic realism and surrealism.

Nadzieya Buntsevich and Tattsiana Mushynskaya discuss the artistic outcomes of the 3rd International Festival «Vladimir Spivakov Invites» (***Endlessness of Sound and Meaning***, p.36). The remarkable feature of the Forum, well known for its exclusive programmes and the star quality of performance, is the expansion of geographical boundaries and the increasing number of concert sites and presented projects.

Alesia Bieliaviets, hostess of the *Art Studio* rubric, invites the reader to visit Katsiaryna Sumarava — a representative of the artistic dynasty (***The Alchemy of States,*** p.40). The artist often goes to symposiums, open air exhibitions and residences, and takes part in exhibitions abroad, all of which inspire new ideas and result in new «subjective landscapes» that have become the artist's visiting card.

Volga Bazhenava talks about 18th-century Belarusian secular painting using as an example a series of historical pictures from the collection of the Radziwill Princes (***Rococo and the Flemish-French Traditions***, p.44). Stylistically, these works belong to rocaille painting, which began to develop in Belarus in connection with mastering the European art traditions. The material is published under the rubric *Cultural Layer*.

The issue is concluded with the rubric *Generation NEXT*. **Natallia Garachaya** introduces the young artist Alesia Zhytkievich, whose creative work is developing in the context the feminist theory.

Алеся Жыткевіч

НАТАЛЛЯ ГАРАЧАЯ

Мастацтва, якое ствараецца ў кантэксце феміністычнай тэорыі, — заўсёды выклік. Другая палова ХХ стагоддзя квітнела рухамі і імёнамі недзе ў паралельным нам свеце. Сёння ж мы спрабуем кампенсаваць нявызначанасць ідэнтыфікацыі ў гендарным пытанні: у апошнія некалькі гадоў з'явіліся аўтары, якія смела выказваюцца на актуальныя тэмы.



Алеся Жыткевіч нарадзілася ў 1990 годзе ў Патсдаме (Германія). Скончыла гімназію-каледж імя Ахрэмчыка. Цяпер вучыцца ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў на кафедры графікі.

Праца Алесі Жыткевіч «Інтраекцыя» цалкам упісваецца ў кірунак феміністычнага мастацтва. Яна складаецца з чатырох фотаздымкаў і двух аб'ектаў, і ўпершыню была паказана падчас праекта «Becoming an artist. Станаўленне ў чатырох гісторыях» у верасні 2013 года. Эпіграфам да твора стала сусветна вядомае выказванне: «Personal — is political», зафіксаванае ў 1969 годзе ў эсэ вядомай феміністкі Кэрал Хэніш. Гэта быў выклік нуклеарнай сям'і і сямейным каштоўнасцям, што патрабавалі перагляду, вынік заклапочанасці ў дасягненні права голасу для жанчын, а таксама — тэрыторыя аднаўлення гендарных адносін, дзе абавязкі вызначаюцца ўсвядомлена, ролі ж размяркоўваюцца ў залежнасці ад самаўспрымання, а не паводле вызначаных правілаў.

У беларускай рэчаіснасці жаночае мастацтва па-ранейшаму прэзентуецца выставай нацюрмортаў з кветкамі да 8 Сакавіка.

Па сутнасці, гэта цыклічная сістэма без бачнасці перамен, што, у сваю чаргу, ёсць вынік інтраекцыі, укаранёнай структуры і гендарнай дысцыпліны, прышчэпленай з дзяцінства.

«Інтраекцыя» — рэфлексія на тыповую пазіцыю замоўчвання, што існуе ў свеце гендарных адносін, база якой — непарушны стос вызначаных правілаў. Напружанне і абурэнне як лагічныя вынікі перарасці ў дакладныя пазіцыі і няўмольную канстатацыю патрэбы перамен. Спалучэнне двух аб'ектаў: белай фігуркі Венеры на пастаменце і цёмнай выявы ашчэранага ката — фрагмент выказвання мастачкі, дзе яна дэканструе мадэлі прывычных установак.

Плакат прадстаўлены ў якасці рэпрэзентацыі моцы, спагады і выкрыцця. Гэта ўсяго толькі котка, чорны звер з шэрагам белых вострых зубоў, імклівы і моцны, звер страхаў і прыродных інстынктаў, клыкасты драпежнік. Гэта ўсяго толькі котка; жаночая далонь далікатна і ўладна дэманструе ўзровень небяспекі: не большы за ўласны пазногаць.

Сімволіка скульптурнага аб'екта, на першы погляд, здаецца відавочнай: адрынутае цела жанчыны, багіні, узору прыгажосці ў сваёй непахіснай дасканаласці і недарэчнай у гэтай сітуацыі сарамлівасці. Пакладзеная адсутнай галавой уніз багіня з'яўляецца выкрывальніцай роляў. Але адразу пасля канстатацыі рэальнага стану рэчаў Алеся Жыткевіч вызначае неабходнасць адказаў на пытанні: «Ці сапраўды яшчэ падтрымліваецца ўяўленне пра прыгажосць, якая валадарыць? Ці насамрэч няма месца гвалту там, дзе пануе эстэтычнасць?» Адным рухам мастачка адрынула ўсе міфы і сцвярджае капітуляцыю аджылых павер'яў ды забабонаў.

Прынцып названасці — як этап усведамлення — ляжыць непасрэдна паміж гледачом і мастацкім творам. Гэта кароткі і жорсткі адказ на штодзённы гвалт і ціск. Гіпсавая скульптура застаецца ці то помнікам, ці то надмагіллем — у залежнасці ад таго, як зрэагаваў на яе глядач.

Абодва аб'екты не маюць нават адцення амбівалентнасці — іх трактоўка адназначная і бескампрамісная.

Узнікаюць пытанні: «Як будзе надалей развівацца грамадства, як змяніцца спектр страхаў і якія новыя коды будуць закладацца ў механізмы жыццезабеспячэння новага чалавека? Якім будзе наш выбар: выбар як праява свабоды самарэпрэзентацыі ці як прызнанне прыгнёту і бяссілля?» Мяжа ляжыць недзе на вастрыі каціных зубоў. ■

Алеся Жыткевіч. Інтраекцыя. Фота, гіпс. 2013.



мастацтва ІНДЭКС 74958. РОЗНІЧНЫ КОШТ 35 000 РУБЛЁЎ.



Галоўнай падзеяй IX Міжнароднага маладзёжнага тэатральнага форуму «M.art.кантакт», што напрыканцы сакавіка адбыўся ў Магілёве, стаў спектакль Дзяржаўнага вільнюскага малога тэатра «Містрас» па п'есе Марыюса Івашкявічуса пра апошнія гады жыцця Адама Міцкевіча. Пастаноўка, якую ажыццявіў сусветназнакаміты рэжысёр Рымас Тумінас, атрымала Гран-пры фестывалю і выклікала моцныя ўражанні ў публіцы.

Падрабязна пра «M.art.кантакт-2014» чытайце ў наступным нумары часопіса.

ФОТА ЮЛІІ ЕЎМЯНЬКОВАЙ.